

# أصدا دراسات أدبية نقدية



مكتبة  
الأدب  
المعاصر

دراسة

أ.د. عناد غزوان

كلية الآداب . جامعة بغداد

أصداء

دراسات أدبية نقدية

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق - ٢٠٠٠

الحقوق كافة  
محفوظة  
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: [unecriv@net.sy](mailto:unecriv@net.sy) E-mail :

[aru@net.sy](mailto:aru@net.sy)

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.com>

تصميم الغلاف للفنان : صالح الخضر





## الإهداء

إلى أخي وصديقي الراحل ، الأديب الشاعر ،  
الأستاذ الدكتور عصام عبد علي  
ذكرى أخوة وصداقة امتدت  
نحو نصف قرن...

عناد

■ ■ ■

بسم الله الرحمن الرحيم

## المقدمة

هذه دراسات أدبية ونقدية كتبتها منذ أواخر الثمانينيات إلى أوائل الألفين من هذا القرن، تناولت فيها بالبحث والتحليل قضايا أدبية شتى، وهي فصول وإن اختلفت عنواناتها، بيد أنها تصب في محور أدبي . نقدي واحد التزمت بالمنهج العلمي مصدراً مهماً من مصادر كتابتها... فالأدب بوصفه ظاهرة اجتماعية وفنية وإنسانية، هو الجانب الوجداني لفكرنا وواقعنا، فهذه (الأصداء) الأدبية على اختلاف عنواناتها. واحدة من سمات هذه الظاهرة التي يزخرُ بها أدبنا العربي في ماضيه وحاضره.

ولعل القارئ العربي سيجد فيها بعض المتعة والفائدة قد تحقق له الاستجابة الوجدانية في فكرنا الأدبي من خلال رصد بعض صفحات هذه الظاهرة الأدبية...

وإني إذ أقدمها إليه، أتمنى مخلصاً قراءته النقدية البتاءة لها.. فكلنا طلاب علم نبقى نتعلم من تجارب الآخرين من الأدباء والنقاد الشيء الكثير لنحقق به ما نطمح إليه من بلوغ الحقيقة الأدبية أو الوصول إلى شواطئها بسلام واطمئنان، شاكرًا لاتحاد الكتاب العرب مبادرته الكريمة لطبع هذه الفصول وتقديمها إلى قراء العربية تحقيقاً لأهدافه النبيلة في نشر الثقافة العربية الأدبية في وطننا العربي الكبير الذي ينتمي إلى تراث حضاري عميق ذي جذور فكرية وإنسانية عريقة..

د. عناد غزوان

بغداد في ٢٠/٧/٢٠٠٠







## الفصل الأول

### ١- نص ونقد<sup>(١)</sup>

النص: المواكب

جبران خليل جبران

. ١ .

والشُرُّ في الناس لا يفنى وإن قُبِروا	الخير في الناس مصنوعٌ إذا جُبِروا
أصابع الدهر يوماً ثم تنكسرُ	وأكثرُ الناسِ آلاتٌ تحركها
ولا تقولَنَّ ذاك السيد الوَقْرُ	فلا تقولَنَّ هذا عالمٌ علمٌ
صوت الرعاة ومن لم يمشِ يندثر	فأفضلُ الناسِ قطعانٌ يسير بها

\*\*\*

لا ولا فيها القطيعُ	ليس في الغاباتِ راعٍ
لا يُجاريه الربيعُ	فالشّتاء يمشي ولكن
للذي يَأبى الخضوعُ	خلقُ الناسِ عبداً
سائراً سار الجميع	فإنّ ما هبَّ يوماً

(١) نشر هذا البحث في مجلة الأقلام، تموز، بغداد، ١٩٨٧.

\*\*\*

أعطني الناي وغن      فالغنا يرفعى العقول  
وأنيئ الناي أبقي      من مجيدٍ وذليل

. ٢ .

وما الحياة سوى نومٍ تراوده  
أحلام من بمرادٍ النفس ياتمر  
والسر في النفس حزن النفس يستر  
فإن تولى فبالأفراح يستتر  
والسر في العيش رغد العيش يحجب  
فإن أزيل تولى حجب الكدر  
فإن ترفعت عن رغدٍ وعن كدرٍ  
جاوزت ظل الذي حارت به الفكر

\*\*\*

ليس في الغابات حزنٌ      لا ولا فيها الهموم  
فإذا هبَّ نسيمٌ      لم تجئ معه السموم  
ليس حزن النفس إلا      ظل وهم لا يدوم  
وغيوم النفس تبدو      من ثناياها النجوم  
أعطني الناي وغن      فالغنا يمحو المحن  
وأنيئ الناي يبق      بعد أن يفنى الزمن

. ٣ .

وقل في الأرض من يرضى الحياة كما  
تأتيه عفواً ولم يحكم به الضجر

لذلك قد حوّلوا نهر الحياة إلى  
أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا  
فالناس إن شربوا سُروا كأنهم  
رهن الهوى وعلى التخدير قد فُطروا  
فإذا يُعربدُ إن صلّى وذاك إذا  
أثرى وذاك بالأحلام يختمر  
فالأرض خمارٌ والدهر صاحبها  
وليس يرضى بها غير الألى سكروا  
فإن رأيت أخا صحوٍ فقلّ عجباً  
هل استظلّ بغيم ممطر قمر

\*\*\*

ليس في الغابات سكر	من مُدام أو خيال
فالسواقي ليس فيها	غير أكسير الغمام
إنما التخدير ثدي	وحليب للأنعام
فإذا شاخوا وماتوا	بلغوا سن الفطام

\*\*\*

أعطني الناي وغنّ	فالقفا خير الشراب
وأنين الناي يبقى	بعد أن تفنى الهضاب

. ٤ .

والدين في الناس حقّ ليس يزرعه  
غير الألى لهم في زرعهِ وطر  
من آمل بنعيم الخلد مبشّر

ومن جهول يخاف النار تستعر  
فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا  
رباً ولولا الثواب المرتجى كفروا  
كأنما الدين ضرب من متاجرهم  
إن واطبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

\*\*\*

ليس في الغابات دين	لا ولا الكفر القبيح
فإذا البلبل غنى	لم يقل هذا الصحيح
إن دين الناس يأتي	مثل ظل ويروح
لم يقم في الأرض دين	بعد طه والمسيح

\*\*

أعطني الناي وغن	فالغنا خير الصلاة
وأنين الناي يبق	بعد أن تفنى الحياة

. ٥ .

والعدل في الأرض يبيي الجن لو سمعوا  
به ويستضحك الأموات لو نظروا  
فالسجن والموت للجنانين إن صغروا  
والمجد والفخر والإثراء إن كبروا  
فسارق الزهر مذموم ومحتقر  
وسارق الحق يدعى الباسل الخطر  
وقاتل الجسم مقتول بفعله  
وقاتل الروح لا تدري به البشر

\*\*\*

ليس في الغابات عدلٌ      لا ولا فيها العقابُ  
فإذا الصفصاف ألقى      ظلّه فوق الترابِ  
لا يقول السرور هذي      بدعه ضد الكتابِ  
إنّ عدل الناس تلج      إنّ رأته الشمس ذاب

\*\*

أعطني الناي وغنّ      فالغنا عدل القلوب  
وأنين الناي يبقی      بعد أن تُفنى الذنوب

. ٦ .

والحق للعزم والأرواح إن قويّت  
سادت وإن ضعفت حلت بها الغيرُ  
ففي العرينة ريح ليس يقربه  
بنو الثعالب غاب الأسد أم حضروا  
وفي الزراير جبن وهي طائفة  
وفي البزاة شموخ وهي تحتضر  
والعزم في الروح حق ليس ينكره  
عزم السواعد شاء الناس أم نكروا  
فإن رأيت ضعيفاً سائداً فعلى  
قوم إذا ما رأوا أشباههم نفروا

\*\*\*

ليس في الغابات عزم      لا ولا فيها الضعيف  
فإذا ما الأسد صاح      لم تقل هذا المخيف

لا يقول السرُّ وهذي      بدعة ضد الكتاب  
 إن عدل الناس تلج      إن رأته الشمس ذابَّ  
 أعطني الناي وغنَّ      فالغنا عزم النفوس  
 وأنينُ الناي يبقى      بعد أن تفتى الشـموس

\*\*\*

٧٠ .

والعلم في الناس سبيلٌ بان أولها  
 أمّا أواخرها فالدهر والقدر  
 وأفضل العلم حلمٌ إن ظفرت به  
 وسرت ما بين أبناء الكرى سخروا  
 فإن رأيت أخا الأحلام منفرداً  
 عن قومه وهو منبوذٌ ومحتقر  
 فهو النبيُّ وبُرد الغد يحجبه  
 عن أمةٍ برداءِ الأمس تاتر  
 وهو الشديد وإن أبدى ملاينةً  
 وهو البعيدُ تدانى الناس أم هجروا

\*\*\*

ليس في الغاباتِ علمٌ      لا ولا فيها الجهـول  
 فإذا الأغصانُ مالت      لم تقل هذا الجليل  
 إنَّ علم الناس طرّاً      كضبابٍ في الحقول  
 فإذا الشمس أطلّت      من وراء الأفق يزول

\*\*\*

أعطني النايَ وغنَّ      فالغنا خير العوالم  
وأنينُ النايِ يبقى      بعد أن تطفئ النجوم

. ٨ .

والحرُّ في الأرضِ يبني من منازعه  
سجناً له وهو لا يجري فيؤتسر  
فإن تحرَّرَ من أبناءِ جدته  
يظلُّ عبداً لمن يهوى ويفتكر  
فهو الأريب ولكن في تصلبه  
حتى وللحق بطلٌ بل هو البطر  
وهو الطليقُ ولكن في تسرعه  
حتى إلى أوجِ مجدٍ خالدٍ صقر

\* \*

ليس في الغابات حرٌّ      لا ولا العبد العذيم  
إنما الأمجادُ سخفٌ      وفق واقيعِ تعموم  
فإذا ما اللوز ألقى      زهره فوق الهشيم  
لم يقل هذا حقيراً      وأنا المولى الكريم

\* \*

أعطني النايَ وغنَّ      فالغنا مجدٌ أثيل  
وأنينُ النايِ يبقى      من زعيمٍ وجليل

واللطفُ في الناسِ أصداف وإن نعمت  
أضلاعها لم تكن في جوفها الدرر



فمن خبيثٍ له نفسان واحدة  
 من العجينِ وأخرى دونها الحجرُ  
 ومن خفيفٍ ومن مستأنثٍ خنثٍ  
 تكادُ تُدمي ثنايا ثوبه الإبرُ  
 واللففُ للنذلِ درعٌ يستجيرُ به  
 وإن راعه وجلُّ أو هاله الخطرُ  
 فإن لقيت قوياً ليناً فبه  
 لأعينٍ فقدت أبصارها البصرُ

\*\*\*

ليس في الغابِ لطيفٌ  
 فغصونُ البانِ تعلو  
 لينه لينُ الجبانِ  
 في جوار السنديانِ  
 وإذا الطاووسُ أعطي  
 حله كالأرجوانِ  
 فهو لا يدري أحسنُ  
 فيه أم فيه افتتانُ

\*\*

أعطني النايَ وغنَّ  
 وأنين الناي يبقَى  
 فالغنا لطفُ الوديعِ  
 من ضعيفٍ وضليعِ

. ١٠ .

والظروفُ في الناس تمويهٌ وأبغضه  
 ظرف الألى في فنونِ الاقتدا مهروا  
 من مُعجب بأمور هو يجهاها  
 وليس فيها له نفعٌ ولا ضررُ

ومن عتي يرى في نفسه ملكاً  
 في صوته نغم في لفظها سُور  
 ومن شموخٍ غدت مرآته فلكاً  
 وظله قمرًا يزهر ويزدهر

\*\*\*

ليس في الغاب ظريف      ظرفه ضعف الضئيل  
 فالصبا وهي عليل      ما بها سقم العليل  
 إن بالأنهار طعماً      ليس طعم السلسبيل  
 وبها هول وعزم      يجرف الصلاد الثقيل

\*\*\*

أعطني الناي وغن      فالغنا ظرف الظريف  
 وأنين الناي يبق      من رقيق وكثيف

. ١١ .

والحب في الناس أشكال وأكثرها  
 كالعشب في الحقل لا زهر ولا ثمر  
 وأكثر الحب مثل الراح أيسره  
 يرضي وأكثره للمدمن الخطر  
 والحب إن قادت الأجسام موكبه  
 إلى فراش من الأغراض ينتحر  
 كأنه ملك في الأسر معتقل  
 يأبى الحياة وأعوان له غدروا

\*\*\*

ليس في الغاب خليج	يدعي ثبل الغرام
فإذا الثيران خارت	لم تقل هذا الهيام
إن حب الناس داء	بين لحم وعظام
فإذا ولى شباب	يخفي ذاك السقام

\*\*\*

أعطني الناي وغن	فالقنا حب صحيح
وأنين الناي يبق	من جميل وملح

. ١٢ .

فإن لقيت محباً هائماً كلفاً  
 في جوعه شبع في ورده الصدر  
 والناس قالوا هوالمجنون ماذا عسى  
 يبغى من الحب أو يرجو فيصطبر  
 أفي هوى تلك يستدمي محاجره  
 وليس في تلك ما يحلو ويعتبر  
 فقل هم البهم ماتوا قبل ما ولدوا  
 أنى دروا كنه من يحيى وما اختبروا

\*\*\*

ليس في الغابات عنل	لا ولا فيها الرقيب
فإذا الغزلان جئت	إن ترى وجه المغيب
لا يقول النسر واهاً	إن ذا شيء عجيب
إنما العاقل يدعى	عندنا الأمر الغريب

\*\*\*

أعطني النايَ وغنَّ      فالغنا خير الجنون  
وأنين الناي يبقَى      من حصيفٍ ورصين

. ١٣ .

وقل نسينا فخر الفاتحين وما  
ننسى المجانين حتى يغمر الغمر  
قد كان في قلب ذي القرنين مجزرةً  
وفي حشاشه قيس هكل وقمر  
ففي انتصاراتِ هذا غلبةٌ خفيت  
وفي انكساراتِ هذا الفوز والظفر  
والحبُّ في الروح لا في الجسم نعرفه  
كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر

\*\*\*

ليس في الغاباتِ نكرُ  
فالألى سادوا ومادوا  
أصبحوا مثل حروف  
فالهوا الفضّاح يدعى  
غير نكر العاشقين  
وطغوا بالعالمين  
وفي أسامي المجرمين  
عندنا الفتح المبين

\*\*\*

أعطني النايَ وغنَّ      وإنس ظلم الأقوياء  
إنما الزنبقُ كأس      للندى لا للدماء

. ١٤ .

وما السعادة في الدنيا سوى شبح  
يرجى فإن صار جسماً مله البشر  
كالنهر يركض نحو السهل مكتدحاً  
حتى إذا جأه يبطل ويعتكر  
لم يسعد الناس إلا في تشوقهم  
إلى المنيع فإن صاروا به فتروا  
فإن لقيت سعيداً وهو منصرف  
عن المنيع فقل في خلقه العبر

\*\*\*

ليس في الغاب رجاء	لا ولا فيه الملأ
كيف يرجو الغاب جزءاً	وعلى الكل حصل
ربما السعي بغاب	أملاً وهو الأمل
إنما العيش رجاء	إحدى هاتيك العلل

\*\*

أعطني الناي وغنّ	فالقنا ناز ونور
وأنين الناي شوق	لا يدانيه الفتور

. ١٥ .

وغايه الروح طي الروح قد خفيت  
فلا المظاهر تبديها ولا الصور  
فإذا يقول الأرواح إن بلغت

حَدَّ الْكَمَالِ تَلَاشِي وَانْقَضَى الْخَبْرُ

كَأَنَّمَا هِيَ أَثْمَارٌ إِذَا نَضَجَتْ

وَمَرَّتِ الرِّيحُ يَوْمًا عَافَهَا الشَّجَرُ

وَذَا يَقُولُ هِيَ الْأَجْسَامُ إِنْ هَجَعَتْ

لَمْ يَبْقَ فِي الرُّوحِ تَهْوِيمٌ وَلَا سَمُرُ

كَأَنَّمَا هِيَ ظِلٌّ فِي الْغَدِيرِ إِذَا

تَعَكَرَ الْمَاءُ وَلَّتْ وَأَمَحَى الْأَثَرُ

ضَلَّ الْجَمِيعُ فَلَا الذَّرَاتُ فِي جَسَدِ

تُثَوِّى وَلَا هِيَ فِي الْأَرْوَاحِ تَحْتَضِرُ

فَمَا طَوْتُ شِمَالٌ أَدْيَالَ عَاقِلَةٍ

إِلَّا وَمَرَّ بِهَا الشَّرْقِيُّ فَتَنْتَشِرُ

\*\*\*

بَيْنَ نَفْسٍ وَجَسَدٍ

لَمْ أَجِدْ فِي الْغَابِ فَرْقًا

وَالنَّدَى مَاءٌ رَكْدٌ

فَالِهَوَا مَاءٌ تَهَادَى

وَالثَّرَى زَهْرٌ جَمْدٌ

وَالشَّنَا زَهْرٌ تَمَادَى

ظَنُّ لَيْلٍ فَرْقٌ

وِظْلَالِ الْحَوْرِ حَوْرٌ

\*\*\*

فَالْغَنَاءُ جَسْمٌ وَرُوحٌ

أَعْطَى النَّايَ وَغَنٌّ

مَنْ غَبَوْقٌ وَصَبُوحٌ

وَأَنْبِيُّ النَّايِ أَبْقَى

. ١٦ .

وَالْجَسْمُ لِلرُّوحِ رَحْمٌ تَسْتَكُنُّ بِهِ

حتى البلوغ فتستعلي وينغمر  
 فهي الجنين وما يوم الحمام سوى  
 عهد المخاض فلا سقط ولا عسر  
 لكن في الناس أشباحاً يلزمها  
 عقم القسي التي ما شدّها وتر  
 فهي الدخيلة والأرواح ما ولدت  
 من القليل ولم يحبل بها المدر  
 وكم على الأرض من نبت بلا أرج  
 وكم علا الأفق غيم مابه مطر

\*\*\*

ليس في الغاب عقيم	لا ولا فيها الدخيل
إنّ في التمر نواة	حفظت سر النخيل
وبقرض الشهد رمز	عن قفير وحقول
إنما العاقر لفظ	صيع من معنى الخمول
أعطني الناي وغنّ	فالغنا جسم يسيل
وأنين الناي أبقى	من مسوخ ونغول

. ١٧ .

والموت في الأرض خاتمة  
 وللأثيري فهو البدء والظفر  
 فمن يعانق في أحلامه سحراً  
 يبقى ومن نام كل الليل يندثر  
 ومن يلزم تريباً حال يقطته

يعانق التراب حتى تخمد الزهر

فالموت كالبحر من خفت عناصره

يجتازه. وأخو الأثقال ينحدِر

\*\*\*

لا ولا فيها القبور

لم يمت معه السور

ينثني طي الصدور

كالذي عاش الدهور

ليس في الغابات موت

إذا نيسان وألى

إن هول الموت وهم

فالذي عاش ربيعاً

\*\*

فألقنا سر الخلود

بعد أن يفنى الوجود

أعطني الناي وغن

وأنين الناي أبقى

. ١٨ .

وانس ماقلت وقاتنا

فأفدني ما فعلتنا

منزلاً دون القصور

وتسلقت الصخور

وتنشفت بنور

في كؤوس من أثير

بين جفئات العنب

كثريات الذهب

ولمن جاع الطعام

ولمن شاء المدام

أعطني الناي وغن

إنما النطق هباء

هل تخذت الغاب مثلي

فتتبعت السواقي

هل تحممت بعطر

وشربت الفجر خمراً

هل جلست العصر مثلي

والعناقيد تدلت

فهي للصادي عيون

وهي شهيد وهي عطر



هل فرشت العشب ليلاً	وتلحفت الفضل
زاهداً في ما سيأتي	ناسياً ما قد مضى
وسكون الليل بحر	موجه في سمعك
وبصدر الليل قلب	خافق في مضجعتك
أعطني الناي وغنّ	وانس داء ودواء
إنما الناس سطور	كتببت لکن بماء
ليت شعري أي نفع	في اجتماع وزحام

. ١٩ .

وجـدالٍ وضـجيج	واحتجاجٍ وخصام
كلها أنفاق خلد	وخيط العنكبوت
فالذي يحيا بعجز	فهو في بطء يموت

\*\*

والعيش في الغاب والأيام لو نُظمت  
 في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر  
 لكن هو الدهر في نفسي له أرب  
 فكلماً رميت غاباً قام يعتذر  
 وللتقادير سبيل لا تغيرها  
 والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

\*\*\*\*

## النقد

### مواكب جبران: نص وتحليل

تبدأ أنفاس جبران (١٨٨٣-١٩٣١) الأدبية ذات الروح الشعري "بموسيقاه . ١٩٠٥" نبعاً صافياً من ينابيع عاطفته الهادئة. ووجدانه الهامس. حيث يطل على قرائه بلغة شاعرية حارة. هي انعكاس للطبيعة الرحبية التي تغنى بها جبران وعاش فيها ولها. فتظهر "عرائس مروجه . ١٩٠٦"، و"الأرواح المتمردة . ١٩٠٨"، مثلاً أدبياً في فن الأقصوصة العربية الحديثة، حيث الزمان يتحد الماضي والحاضر وتشف الأشياء حتى تتخلص أنقالها وأشكالها ويكتنفها فرط اللطائف المترججة بعض غموض من غموض... فيها ثورة إصلاحية تتطلق من رومانتيكية جبرانية في تمردها على الظلم وآثام الأنانية. وفي عناقها للبائسين من بني البشر. لا تخلو من امتداد أفلاطوني . صوفي يذوب في ابتهالات الحب والجمال والخلود. صامداً بوجه العدمية والفناء حيث يصير الألم الجبراني ينبوع غبطة ومصدر خير. ووحيد دعوته الصارخة الصريحة إلى الحرية المطلقة البعيدة عن الزيف والنفاق. من أجل قهر العذاب ووأد الاضطهاد وقبر الاستبداد وقتل البؤس وانقشاع ضباب الجور. فلا بد لرماد الحرية أن يثار لناره في يوم من الأيام...

جبران الرومانتيكي، وطني النزعة، عربي الانتماء إلى أرضه التي عشقت وتعشق الحرية، إنساني التطلع والطموح بغنائيته الرومانتيكية المتأججة شعوراً حميماً ووجداناً صميماً وفكراً سليماً..

فبعد أن يجرب فن الأقصوصة. تظهر "الأجنحة المتكسرة . ١٩١٢"، مثلاً أدبياً لفن القصة فيدون بأدواته الفكرية والشعرية نفسها اعترافاته العاطفية، فيعقبها "بدمعة وابتسامة . ١٩١٤"، التي تضم مابين ست وخمسين وستين قصيدة نثر هي

في الحقيقة "نثر شعري"، أو "شعر نثري" .. يربط بينها بعدان أو مضمونان هما: المضمون الأفلاطوني . الصوفي والمضمون الإنساني . الإصلاحي أو المضمون الإنساني . الاجتماعي . وهما مضمونان عشقهما جبران وعاش لهما رومانتيكياً ورمزياً وواقعياً إصلاحياً ... مدافعاً عن البائسين، ذائداً عن المعذبين، ناقماً على اليأس والقنوط في حياة مجتمعه من خلال روح شعرية هي ربيبة الصورة بمعناها الفني ووليدها المشروع منذ نشأة الشعر الأولى إلى صيرورته الحالية وحتى: ديمومته المستقبلية وقل مثل ذلك عن "عواصفه . ١٩٢٠"، التي تمثل حواراً فكرياً حيناً أو فن المقالة الأدبية حيناً آخر، ولغة النشيد المهموس الغنائي الأوروبي حيناً ثالثاً...

وكتب جبران باللغة الإنكليزية: "المجنون، واليسوع ابن الإنسان، والنبى، وآلهة الأرض، ورمل وزيد، وحديقة النبى، والتائه"، والسابق ومقالات ورسائل وقصائد متفرقة ظهرت في مجموعته الكاملة.

## . ٢ .

إن قصيدة (المواكب) التي ظهرت في عام ١٩١٩ أو في عام ١٩١٨ . كما يرى ذلك ميخائيل نعيمة وغيره . هي المطولة الوحيدة في أدب جبران . يقول نعيمة "أنيت جبران هذه المرة وذلك في أواسط أيار ١٩١٨، وللحال فهمت من شدة إلحاحه عليّ بإبراز قصيدة جديدة إن عنده شيئاً جديداً يقرأه لي . ولم يخب ظني .. هذه ستعجبك .. هي قصيدة ذات صوتين . أو لا ترى أن تعداد الأصوات يزيد في وقع القصيدة" ...

تقع "المواكب" في ثلاثة ومئتي بيت من الشعر (٢٠٣) كما ظهرت في الطبعة الثانية من المقتطف (المجلد ٥٥) ١٩١٩ وفي المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، التي قدّم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، دار بيروت، دار صادر، ١٩١٩ ج/١ (من ص ٣٤٣ . ٣٥٤)، في حين يراها . أي المواكب . الدكتور أنطون غطاس كرم في كتابه (محاضرات في جبران خليل جبران) معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤، ص (١٢١)، مؤلفة من ثلاثين ومئتي بيت (٢٣٠)، ولا أدري إلى أي أساس استند أو على أي مرجع اعتمد في الوصول إلى هذا الرقم، بإضافة سبعة وعشرين بيتاً من أبيات القصيدة لم يشر الباحث الفاضل إلى وجودها أو الموضوعات التي ناقشتها وتحدثت عنها . قد يكون الرقم الأصلي لعدد أبيات القصيدة (٢٠٣) قد تحول بفعل الخطأ

الطباعي إلى(٢٣٠)، بيد أن المؤلف الكريم الدكتور أنطون غطاس كرم لم يشر إلى مثل هذا السهو الطباعي في حاشية ص ١٢١ أو في أي مكان آخر من كتابه.

المواكب قصيدة ذات حوار فلسفي ذي صوتين صوت الشيخ المجرب، الحكيم، الذي يمثل الحكمة الناضجة المستمدة من تجربة السنين والحياة وقد اتخذ البحر (البسيط)، نغمًا له، وصوت الشاب الذي يرمز إلى الطبيعة بعفويتها وقد اتخذ (مجزوء الرمل) نغمًا له، ولعل اختيار جبران بحرين مختلفين في مواكبه قد يكون أوقع تعبيراً عن اتجاهين مختلفين للحياة: "الحياة المعقدة في ظل الحضارة المادية، وقيمها الزائفة والحياة الأصلية الحقيقية بين أحضان الطبيعة حيث المساواة والمحبة والبعد عن زخرف الحياة ونفاقها المصطنع"(٢) يبقى هذا الرأي اجتهداً فردياً محضاً نظراً لأن الأوزان الشعرية، على اختلاف عدد تفعيلاتها ومجزوءاتها، هي ضرب من الموسيقى الشعرية التي لا بد من وجودها في كل قصيدة بغض النظر عن كونها مختصة بمضمون معين أو غرض شعري خاص. علماً أن بعض الباحثين يربط بين اختيار الشاعر بحر قصيدته ومضمونه أو غرضه الشعري وهو اعتقاد مازال قريباً من كونه رأياً نظرياً لا يستند إلى دليل علمي دقيق قائم على تحليل النصوص الشعرية المختلفة على وفق أوزانها وأغراضها وكنت قد شرعت بمحاولة علمية متواضعة في بحثي (قراءة عصرية في أدب الذئب عند العرب، المنشور في مجلة المورد/ العدد الأول/ المجلد الثامن/ ١٩٨٩، ص ٨١-١٠٣)، للاهتمام إلى إثبات العلاقة الوثيقة . إن وجدت . بين الغرض الشعري والبحر الشعري، فتوصلت بعد التحليل النصي لأمثلة من الشعر العربي قبل الإسلام في وصف الذئب وموازنتها بمثيلاتها من الشعر العربي في عصر صدر الإسلام فالأموي فالعباسي، إلى أن ثمة علاقة بين اختيار الشاعر العربي قبل الإسلام (البحر الطويل) بوصفه أداءً موسيقياً ووصف الذئب بوصفه غرضاً شعرياً في القصيدة العربية، إن هذا الدليل المستتب لا يمكن أن يكون قاعدة أدبية مطردة في الجمع بين الأداء المعنوي (المضمون) والأداء الموسيقي (حرية اختيار البحر العروضي المناسب)، وإن كان بحثي هذا قد حقق جانباً من جوانب هذه الظاهرة ولكنه غير قابل للتعميم في مثل هذا المجال العلمي..

فالمواكب، إذن، تتكون من صوتين، ثم يلي كل حوار بين هذين الصوتين: الحكمة والطبيعة. نغم الناي الذي يبدو (قراراً) أو (نداءً) يحث الناس ويدعوهم إلى الغاب . الطبيعة. وقد اختلف الدارسون والنقاد ومتذوقو المواكب في تعليل وتفسير

هذا النداء أو القرار (نغم الناي) الذي صاحب القصيدة كلها وجسد ماهية حوارها الفلسفي وبنية تعدد أصواتها، فهي "البساطة المطلقة التي لا حدود لها. إن الغاب فوق الفلسفة ولولا الغاب والناي لكانت الحياة جزيرة مقفرة، فالغاب رمز للطبيعة، ورمز للخروج على التقاليد والشرائع. فالحضارة في رأيه . أي في رأي جبران . مظهر من مظاهر الطبيعة" (٣)، في حين يرى باحث آخر أن المتناقضات التي صوّرها الشاعر، "ليست غير انعكاس لحوار وجداني خالص، وثمرة النزاع الداخلي القائم بين مختلف مظاهر الوجود المتباينة، وقد رد الشاعر هذه المتناقضات والمباينات إلى مبدأ وحدة الوجود...

والناي قد يرمز إلى مبدأ التجاذب بين الأكوان أو إلى نظام الأبدية الدائمة أو يمثل الحياة، الحياة بكلّيتها" (٤) أما ميخائيل نعيمة فيرى أن في القصيدة تيارين "يجريان في اتجاهين متعاكسين. وليس من صلة بينهما إلا التي يقيهما خيال الشاعر في وجدان القارئ.. والتياران يبدوان كما لو كانا حواراً بين شخصين. ولكنهما ليسا كذلك: بل جل ما في الأمر أن الأول يمثل الحياة بظاهرها القبيح وباطنها الجميل. والثاني يمثلها وحدة روحية لا باطن لها ولا ظاهر. الأول يتبرم بما في الحياة البشرية دون رياء، وضعف، ذل وقلق ونضال دائم مابين الخير والشر، والثاني يمجد الحياة في الغاب . حياة الفطرة والسليقة . حيث لا خير ولا شر، بل استسلام إلى المشيئة العاقلة المدبرة التي تتسامى فوق الشر والخير.. إن الناي هو رمز الوحدة والخلود..." (٥).

إن بناء القصيدة العام مشيد على نظرة صوفية لجبران، مؤداها: "إن الوجود مظهر وجوهر، وإن مظهره مشوب بلغط الازدواجية والمتناقضات المتصارعة، حتى اضطربت الحياة وترجرج ميزان القيم الخلقية، وإن في جوهره الذي هو الناموس الكلي العادل قد امّحت الازدواجية وفنيت جميع المتناقضات، وارتد التباين والصراع إلى سكونية الوحدة المنسجمة.. إن جبران أراد في المواقب أن يهدم الثنائية، ويزيل الفوارق والفواصل، ليردها جميعاً إلى الوحدة الكونية التي يمثلها الغاب، وحدة السعادة المنشودة، وأن الناي هو العنصر المحول" (٦)، أي أن "الغاب" بوصفها رمزاً رومانتيكياً عند جبران وعند غيره من الرومانتيكيين المهجريين "ثورة على ماحدث في المدينة من تشويش وغش وخداع... فجبران يمنح الغاب قواماً فلسفياً مثالياً... ولكنه عاد فاعلن في آخر مواكبه يأسه من تحقق هذا القوام الفلسفي المثالي:

**العيش في الغاب والأيام لو نُظمت      في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر**

لكن هو الدهر في نفس له أرب فكلما رمت غاباً قام يعتذر

وللتقادير سبيل لا تفسيرها والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

وهذه الأبيات وهي أصدق ما جاء في المواكب تدل على بعد المسافة بين الواقع والخيال وتنتهي بإعلان العجز الإنساني والإيمان بالجبر وهي رمز انخفاض شديد" (٧)، علماً أن (الجبرية) تدعو إلى التوكل المطلق على الله، لأن الإنسان مسير بالإرادة الإلهية، وليس حراً في خلق أفعاله واختيار مصيره.

ويرى أنطون غطاس كرم أن "المواكب" أشبه بامتداد شعري بالبذور الفكرية التي عبّر عنها جبران في آثاره الأدبية الأخرى مرتكزاً على القيم الخلقية والاجتماعية من جانب وعلى المفهوم الصوفي العام من جانب آخر، ويرى أن "النأي" اتخذ قراراً ولازمة موسيقية، يقع في خاتمة كل نشيد، بعد أن يكون الحوار مابين الصوتين قد بلغ أقصاه، وشارف على انتهائه، وإذا فهو القرار الصوتي والفكري، وهو النغم الذي تنفى فيه المتناقضات" (٨)، ويرى باحث آخر أن دعوة جبران للعزف على النأي في ختام كل قطعة شعرية، قد تكون رمزاً "إلى الترفع عن المطالب الدنيوية الدنيئة وتعشق المثل والقيم السامية" (٩)، وقد تبدو الغاب في هذه المواكب الطبيعية بأسرها وهي عندئذٍ تصوير رمز التمرد على العادات والشرائع أوهي التمرد على كل قيد.

وقد تكون تنقيساً إيقاعياً عن رغبة جبران في ارتداد الإنسان إلى جوهره، إلى فطرته المحبة الخيرة فهي تعبير عن الرغبة في عودة الإنسان إلى براءته الأولى، إلى طينته الفطرية السليمة من زيف الانحراف. لقد شاء جبران إن يكشف عن وجه الإنسانية مصطنعات المدنية التي تخفي حقيقة ما طبع عليه جوهر هذه الإنسانية. فجاء "النأي" يردد صدهاء في كل لازمة، كأنه الأنين المتردد في وجدان جبران دعوة للخلاص، ونشداناً لروح الطفل في الإنسانية العجوز" (١٠).

### ٣.

ومهما يكن من أمر هذه الاجتهادات والآراء الفردية، فإن "الغاب" تبقى في المواكب رمزاً لمثالية جبران، وتأملاته الفكرية في الحياة والكون والوجود والإنسان، وهو الكاتب والأديب العربي الذي عرف بتمرده على العادات والتقاليد القديمة، فكان أسلوبه الرومانتيكي . الرمزي . استجابة طبيعية لتمرده الاجتماعي وثورته الفكرية الأدبية، تلك الاستجابة الإنسانية التي كثف فيها جبران عواطفه ومشاعره

المنتزعة من أعماق قلبه الحساس، المتوهج بالألم والحرمان والغربة النعمة في بعض الأحيان، فكانت "مواكبه" دعوة صريحة للإنسان الحديث إلى عالم الجمال المطلق والخير المطلق؟ وهما مثالان أفلاطونيان . صوفيان إلى مدى بعيد. ولكن هذين المثالين لا يخلوان من تصوير واقعي لأبناء الحياة في همومهم الآنية التعلقة فضلاً عن تصويرهما للكمال الإنساني مبدأً مثالية جبران في هذه المواكب التي صورتها إنساناً وشاعراً وفناناً يرسم "بدم القلب، ويكتب بعصير الروح، ليغني بأفراح الإنسانية ويبيكي بأوجاعها.. ولا غربة فجبران أول أديب عربي في العصر الحديث جهر بإيمانه المطلق بوجدانية الوجود، فهو دائماً يرى صورته في كل الصور ويسمع صوته في كل الأصوات" (١١)

إذا كانت القصيدة، أي قصيدة، هي أداء فني بالألفاظ، وأن الشعر فن وليس رسالة اجتماعية، كما قيل، فإن مواكب جبران قصيدة رومانتيكية رائعة استطاعت أن تحول الجدل الفلسفي أو الفكر الفلسفي في ماهية الوجود والإنسان إلى لغة شعرية ذات شكل ذاتي نبيل في مثله وقيمه الاجتماعية فضلاً عن دلالاته الفنية الخالصة والنقية في هذا الميدان، فهي واحدة من القصائد ذات الوحدة اللفظية المغلقة على ذاتها، ومن هنا جاءت مكتظة بالرمز والإيحاء الذاتيين اللذين يعبران عن فكر جبران ومدى فهمه للإنسانية في إطارها: المادي والمعنوي أو إذا شئنا في بعديها: الواقعي . الطبيعي والمثالي . الميتافيزيقي. فهو "شرقي عربي"، كما قال فيه مارون عبود (١٢)، "لم يكتب ليمغرب الشرق بل كتب ليمشرق الغرب ويكون له رسولاً... والشخص الفذ هو الذي يحتفظ بلونه لأنه غني عن الألوان التي يكسبها من محيط غريب"، ومن هنا تبدو في المواكب جبرانية في لونها الشعري القائم على تعدد أصواتها الحوارية وجدلية طباقها أو ثنائياتها البنيوية ومعادلتها الموضوعية والرمزية كما سيتجلى ذلك من خلال تحليل لوحاتها الفنية والفكرية . فلا غربة إذا ما عدت مطولة شعرية رائدة في أدبنا العربي الحديث، نسج على منوالها بعض شعراء العربية المحدثين كفوزي معلوف في (بساط الريح)، وشفيق معلوف (في عبق)، وعلي محمود طه المهندس في (أشباح وأرواح) وإن ظن بعض الباحثين أنها متأثرة بالأدب الغربي قالباً وموضوعاً (١٣)، اعتقاداً من هذا البعض بأن الأدب العربي لا يعرف في تاريخه الطويل يمثل هذه المطولات التي تناقش شؤون الحياة ومتناقضاتها وهو اعتقاد يفنقر إلى الدقة العلمية والنظرة التحليلية الدقيقة لواقع الشعر العربي ذي التاريخ الفني العريق فالتأثية الكبرى لابن الفارض (٥٧٧ هـ . ١١٨١ م . ٦٣٢ هـ / ١٢٣٥ م)،

المعروفة . بنظم السلوك . التي بلغت ستين وسبعمئة بيت من الشعر (٧٦٠).  
واحدة من المطولات الشعرية العربية القديمة التي ناقشت شؤون الحياة بروح  
صوفية . فلسفية، فضلاً عن تأمليات المعري (٣٦٣ هـ / ٩٧٣ م . ٤٤٩ هـ  
/ ١٠٥٧ م)، وكونياته وفلسفياته التي سبقتها في هذا الميدان.

#### ٤ .

إذا كانت القصيدة في تعبيرها المجرد الذي قد يقترب من كونه ضرباً من  
الطلاسم والألغاز ، فإنها حينئذٍ تتباعد عن واقعها التصويري الحسي، ذلك الواقع  
الذي تمثلته الصور المحسوسة: الظاهرة وغير الظاهرة التي تحتشد في هذه  
القصيدة أو تلك، علماً أن ديمومة الصورة الشعرية وقدرتها على الحركة تعتمد  
الإبداع والجرأة في التعبير من خلال موهبة الشاعر في بناء تراكيبه الفنية على  
وفق ما تخلفه أفكار القصيدة من مجاز وتشبيه واستعارة وحقيقة. نظراً لأن نقل  
العاطفة أو الإحساس بها إلى القارئ هو مقياس الإبداع الشعري. ومن هنا عدت  
الصورة الشعرية رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة وإن فقدت  
ارتباطها المنطقي في بعض الأحيان..

فإن قوة الحدس والإثارة والاستجابة المصاحبة للقصيدة هي التي تثير في  
عقل ووجدان القارئ كل تداع وارتباط تخلفه أفكار القصيدة، كما تصورها ألفاظها  
الفنية، فلا غرابة إذا ما مال الشاعر إلى ابتداع الشخصيات والأصوات المتحركة  
والمتحاور في قصيدته من باب التجريد الفني وليس التجريد الغامض النازع إلى  
ضياح وحدة المضمون وتشويه ملامح فكرته الأصلية. ويتجلى عنصر "التجريد  
الفني"، أو "الرمز الشعري" في مواكب جبران، فالمواكب قصيدة طويلة مؤلفة من  
مقاطع مختلفة تبحث في موضوعات فلسفية وفكرية وصوفية ومثالية مختلفة.  
جعل الشاعر بحث تلك الموضوعات حواراً بين صوتين يتحدثان عن واقع الحياة.  
كما هو على حقيقته في الأرض بكل ما يحمل من تناقضات وأبعاد إيجابية وسلبية  
وهما صوتا الحياة والواقعية المقيدة بالعادات والتقليد، والطبيعة الحرة المطلقة  
المتמרدة على كل قيد، المتطلعة إلى عالم الصفاء والنقاء الإنسانيين بدلالاتها  
الطبيعية المطلقة. وقد ظن بعض الباحثين أن الصوت الأول يرمز إلى الإنسان  
المجرب، إلى الشيخ أو الفيلسوف المختمر خبرة، محاولاً تفسير ظواهر الحياة،  
كما يراها من خلال تجربته الطويلة، واعظاً الآخرين إلى حقيقة هذا الوجود، إنه  
إنسان المدينة في حين يمثل الصوت الثاني فتى في عنفوان الشباب يمثل الطبيعة



في الغاب، يرافق صوته أَلحان الناي، تحت الناس وتدعوهم إلى البقاء معه في الغاب"، حيث لا حكمة ولا فلسفة، بل البساطة المطلقة بعينها لا تحجزها حدود ولا تحدّها شرائع، ... وهنا في المواكب يظهر تمرد جبران فهو ينزع فيها إلى حل في شوارع الحياة وعواطفها من مسائل الحسنات والسيئات. ثم بعدد أن يشبع من تحليلها بلسان الشيخ يتمرد عليها بلسان فتى الغاب الذي يكره كل ما في الحياة من تعقد وينكره، فهو ينكر العدل ، إلا عدل الغاب . وينبذ الشريعة إلا شريعة الغاب، ويأبى الحب إلا الحب المطلق في الغاب.. وكأنني بجبران يرمي في مواكبه إلى تأليه الغاب.. أما الغاب التي يقصدها الشاعر في قصيدته فليست غاباً بمعناها الضيق بل هي الطبيعة بأسرها هي التمرد على العادات والشرائع هي التمرد على كل قيد" (١٤)، في حين يرى ميخائيل نعيمة أن جبران في مواكبه لجأ إلى فكره قبل قلبه وانبرى يسوق لنا خواطر فلسفية في أهم شؤون الحياة البشرية كالخير والشر والدين والحق والعدل وغيرها..

ويعتقد أن صوتي الشيخ والشاب "ليسا سوى صدى النزاع الداخلي في نفس جبران مابين إيمانه بفطرة الإنسان الإلهية وبين ماكان يبصره في حياة الناس من بشاعة ووجع وتشويش.... وهو جد ولوع بالنفخ بالناي الذي يتخذ من أنغامه رمزاً للخلود لذلك لا ينفك يطلبه في آخر كل نشيد من أناشيده"(١٥).

تتألف المواكب من ثمانية عشر مقطعاً أو نشيداً. كل مقطع أو نشيد منها يعد لوحة فنية بما تحمله من حوار فكري وجدل فلسفي، إنها قصيدة طويلة متعددة الأصوات؛ يستند كل مقطع أو نشيد منها إلى ثلاثة أركان تجريدية: الصوت الأول، سواء أكان شيخاً حكيماً مجرباً أ تياراً يمثل جانباً من صدى النزاع الداخلي في ذات الشاعر، والصوت الثاني الذي يمثل الطبيعة على لسان فتى الغاب الهائم بها بوعيه ولا وعيه، وأخيراً القرار أو النداء الذي يعتمد الناي والغناء وأنين الناي رمزاً لخلود الإنسان.

فكل نشيد أو مقطع أو لوحة، إذن، يتركب من ثلاثة أبعاد فنية: الصوت الأول والصوت الثاني والقرار . النداء. وهي أبعاد منتزعة من طبيعة وجدان جبران الرومانتيكية وهي طبيعة الشعراء الرومانتيكيين عامة الذين يسعون إلى تفجير طبيعة الفكرة الشعرية، كما يقال، أي أنهم يهتمون كجبران مثلاً بتجسيد قوة الشعور الكامن وراء تلك الفكرة التي تظهر بأنماط مختلفة من الصور الشعرية، وهي صور كما تبدو عند بعض شعراء هذا الاتجاه قريبة من الروح الفلسفية والتأملات الفكرية المؤطرة بالرمز والكناية أو إذا شئنا القول إنها ذات لغة انفعالية

لا تتفصل عن التأملات الفلسفية للشاعر الرومانتيكي؛ أي أن الشعور الحسي في القصيدة الرومانتيكية قد يمتزج ويتفاعل بمهارة فائقة ووجدان مرهف بالبعد الفكري حيث تولد الصورة الشعرية الفلسفية في بعديها: الحسي والفكري. ومن هنا تصح مقولة أرسطو طاليس: (إن الشعر هو ليس الفن الأكثر تكتيفاً حسب، بل هو الفن الأكثر فلسفة) ..

لذا فإن مواكب جبران بوصفها مطولة رومانتيكية في الشعر العربي الحديث ذات قدرة فائقة في حريتها المطلقة في رسم صورها وتكثيفها وخروجها عن المألوف التقليدي في التعبير عن فكرتها أو مضمونها المطلق. لذا نرى جبران قد التزم بعدد معين من الأبيات لكل صوت أو بعد فني في كل مقطع أو نشيد من لوحة في مواكبه. فقد حدد الصوت الأول بأربعة أبيات والصوت الثاني بأربعة أبيات أيضاً وخص القرار . النداء ببيتين فقط. ويظهر هذا الالتزام العددي واضحاً في أحد عشر مقطعاً منها في حين نراه يتحرك بحرية عديدة لا تعباً بهذا المقياس. إذ يخصص للصوت الأول خمسة أبيات مرة. وستة أبيات مرة ثانية وسبعة أبيات مرة ثالثة كما يظهر ذلك بوضوح في النشيد الثالث والسادس والسابع والتاسع والخامس عشر والسادس عشر/ مع احتفاظ الصوت الثاني القرار بخصوصيتهما العددية الأولى؛ وهي أربعة أبيات للصوت الثاني وبيتان للقرار . النداء بيد أنه يخرق هذه القاعدة في المقطع أو النشيد الأخير من القصيدة حيث يمتزج الصوتان (الأول والثاني)، في حوار مؤلف من عشرين بيتاً بقوافٍ متعددة لينتهي هذا الحوار بثلاثة أبيات هي خلاصة رحلة الشاعر الفكرية من خلال حوار الطويل المتعدد الأصوات.

ويبدو أن جبران في ثباته على عدد معين من الأبيات للصوت الثاني والقرار - النداء يمثل إيمانه الرومانتيكي المطلق بصدق الطبيعة ودعوتها الصريحة لتحرير إنسان الحياة والواقع الفعلي المعاش المضطرب بقيمه ونظراته . الصوت الأول . من قيود القلق والتشاؤمية والشقاء أي أن الصوت الثاني وقراره سكون وهدوء وراحة ومطلق وثابت لا يتغير.

أما الصوت الأول فمضمون متحرك قلق، لا يقف عند فكرة محددة بأبيات محددة بل يحاول الشاعر أن يمنح هذا "المضمون الواقعي"، أو الجانب الفكري في صورة حرية مطلقة للتعبير لا تقف عند حدود معينة من الأبيات إلا حين تنتهي فكرة المضمون تماماً على لسان الصوت الأول وهو المظهر المتحول والمتغير في حياة الإنسان، فجبران في هذه الحرية العددية . كما يبدو . لا يريد

لصوته الأول أن يوجز فكرته أو يخفي شيئاً منها على حساب نمطية شكلية معينة، بل يريد له أن يكون حراً في التعبير عن فكرته بكل تفاصيلها وجزئياتها سواء أكان ذلك محدداً بأربعة أبيات أم متجاوزاً هذا العدد إلى خمسة فستة فسبعة مثلاً لتكون واضحة صافية من شوائب الفلق والنفاق والخوف والتردد.

## ـ ٥ ـ

تتناقش المواقب قضايا الإنسان ومواقفه وهمومه في الوجود والحياة . كما يراها جبران الذي سيطرت عليه طبيعتان متفوقتان، على حد تعبير ميخائيل نعيمة" (١٦)، طبيعة الفنان الوجداني المرهف الحس والشعور، وطبيعة المرشد والمصلح والواعظ . في ثماني عشرة لوحة حوارية اعتمدت ثنائيات الحياة أو جدلية تناقضاتها مضموناً فكرياً بلغة انفعالية رمزية بعيدة عن لغة الإشارة في أغلب الأحيان وإن كانت خطابية . تقريرية في أحيان أخرى...

تبدأ اللوحة الأولى ببحث مفهوم (الخير والشر)، وهو موضوع قديم في الفكر الإنساني، متأصل في الذات البشرية منذ نشأتها الأولى وخلقها البدائية على الأرض وقد يبدو فيها شك جبران الذي مهد السبيل إلى تمرده. ذا طابع خلقي، فقد كان يثار لذاته الجريحة، بقدر ما كان ينتقم للمساكين من الناس وينزع إلى نشر أفكار بلور مضامينها وأبعادها حدسه العقلي الفطري وذوقه السليم" (١٧).

فالحير . كما يراه جبران ظاهرة إنسانية مكتسبة، يستمدّها الإنسان من واقعه الاجتماعي وبيئته الطبيعية، في حين يرى الشاعر أن الشر خالد في النفس الإنسانية لا يفنى وإن قبر البشر وأفل بريق الإنسان وتلاشى.. فالإنسان آلة تحركها أصابع الدهر كما تشاء.. إذ سرعان ما تتعطل تلك الآلة وتؤول إلى عدمية سقيمة لا حياة فيها ولا روح لذا تبدو المفاضلة بين بني البشر في كون هذا عالماً علماً وذاك سيذاً وقوراً، مفاضلة بلا معنى وبلا معيار وبلا أي بعد إنساني أو فكري، إذ أن أفضل الناس "قطعان يسير بها صوت الرعاة" ... إنها كتلة بشرية مسيرة تحركها قدريّة غير مرئية.. لا بد لها من أن تتحرك، فإذا توقفت عن حركتها أي أنها لم تسمع صوت . رعاتها، اندثرت وتلاشت حيث لا إنسان ولا كينونة بشرية سواء أكانت خيرة أم شريرة... ذلكم هو الصوت الأول الذي يعلل ماهية الخير والشر في النفس الإنسانية. فيرد عليه الصوت الثاني الذاتي الحر، رافضاً هذه الدعوة أو هذه الثنائية التي ما برحت تصاحب فكر الإنسان المعاصر . فيرى

أن الطبيعة نقية وصافية وخالية من الرعاة والقطعان.. خالية من القدرية والجبرية.. إن كل شيء فيها لئِن.. هَيِّن... حيث لا خير ولا شر والحياة تسير في هذه الطبيعة رحيّة والناس فيها سواسية أمام الله. الخالق المبدع لهذا الكون. ويأتي قرار جبران أو نداؤه أو لازمته الشعرية المستندة إلى الناي وصوت الناي أو أنينه مؤكدة صفاء الطبيعة التي ترعى العقول وتوحد أبناء الإنسانية في تعادلية إنسانية لا تعرف التمييز والعنصرية والطبقية وتكافؤ يسمو فوق مادية الحياة وزخرفتها وبهرجتها وثنائية خيرها وشرها. حيث تنتهي اللوحة الشعرية الأولى التي تعد استمراراً فكرياً وفلسفياً لنظرة جبران إلى قضية الخير و الشر وتأتي متممة لنظراته الشاملة في هذا الموضوع الذي بث أفكاره حوله وحدد موقفه منه في كثير من نتاجاته النظرية والشعرية الأخرى في غير الموكب: تلك النظرة وذلك الموقف الذي يتجلى في أن جوهر الخلق الإنساني يرفض إدانة الخطأ أو الشر الذي قد يقتطفه الإنسان باسم الأعراف أو النواميس، لأن الأعراف والנוاميس لا تخلو من ارتباط طبقي . اجتماعي يخلقه فرد، في حين أن اقتراف الشر عند الفرد لا يولد ذاتياً أو تلقائياً بعيداً عن الظروف الخارجية التي قد تضطر الفرد إلى اقترافه في كثير من الأحيان. فالإنسان بريء حين يقع ضحية لهذا الشر الذي يولد نتيجة لتشابك العلائق البشرية وليس نتيجة للتصميم الإرادي في اقترافه: الأمر الذي دفع جبران إلى الإيمان بأن فطرة الإنسان الأصلية سليمة، ومبرأة من الشر، لأنها خالية من الصراع ومجردة من أي وعاء فكري يقترب من هذا الصراع. عن الصراع بين الخير والشر بدعة ولّدها النزق الإنساني على غرة من الجوهرية الإنسانية التي هي خير، كما يراها جبران في صوته الثاني وفي لازمته الشعرية.. إن فطرة الإنسان بريئة من كل دنس خلّقه مخلفات الزمن الغابر أو خلقه تاريخ من التقاليد والعادات التي فرضت هيمنتها وسلطتها على الإنسان البريء أصلاً.. وهذا الموقف قد يكشف عن معنى تمرد جبران وثورته على تقاليد مجتمعه و نواميس بيئته، لذلك يلح عليه هذا الشك إذ يخلق في ذات الشاعر ضرباً من النعمة الداخلية التي سرعان ما تتحول إلى صراع وجداني . فكري . يجد قراره في نشدان جبران الأمل والطموح حين يسعى إلى استبدال قيود "الزمن الغابر"، بآمال الزمن الآتي لتحرير الإنسان من صراع الثنائية وتحقيق وحدته مع ذاته.. فجبران حين يناقش قضية الخير والشر بصوتين مختلفين سلباً أو إيجاباً. يحاول تحديد موقفه الخاص من قضية الزمان ذي الأناث المتتالية والمعبرة عن أفكار ونيّات الإنسان نفسه في أنات مختلفة لا تنفصل عن واقع البيئة وظواهرها المختلفة فيرى جبران أن الزمان صلة الوصل بين الأزل، الذي يرى فيه جذوراً إنسانية و"الأبد" الذي

يتلمس فيه طموحاً إنسانياً، علماً أن الأزل والأبد كليهما لا نهايتان.. وتمثل هذه الأبدية في الخيال الجبراني"، كما يرى ذلك بعض الباحثين المعاصرين (١٨)، انفتاح الإنسان على المطلق واندفاعه نحوه، رغبة في تقويض أسس حاضره البالي وخلق ذاته الجديدة...".

قد يفسر هذا التصور جزءاً من موقف جبران من الخير والشر أو من هذين الزمنين الملازمين للإنسان فكراً وموقفاً من الذات والمجتمع والبيئة والحياة بمعناها الواسع العام، ومن ثم تحديد موقف جبران الناقم والتمرد على ذاته أولاً وعلى بيئته ثانياً، ومن هنا تبدو لازمة الشعريّة "أعطني الناي وغنّ... وأنين الناي أبقي..". هي الأزل والأبد الجبرانيان...

تحدث اللوحة الثانية أو النشيد الثاني عن سر الحياة.. إنها نوم طويل تراوده الأحلام...

انقطاع عن الوعي إلى عالم اللاوعي أو من الشعور إلى اللا شعور كما يقول النفسانيون بيد أن هذا اللا شعور ليس مظهراً مطلقاً لوجود الإنسان ولكنه ضرورة من ضروراته فالنفس الإنسانية تحقق ما فقدته في واقعها أو ماتمنت من أمان وآمال بأحلامها لكنها نفس حزينة متألّمة وأن الألم أو الحزن هو الذي يستر سر الوجود أو سر النفس الإنسانية فإذا انزاح وتلاشى ذلك الحزن استتر مرة أخرى بنقيضه الفرح وهذه ثنائية معروفة في الحياة إذ لا قيمة للألم بلا أفراح ولا أهمية أو معنى للأفراح بلا ألم ومن هنا يبدأ الصوت الأول يعدد دلالات الألم والفرح على حد سواء (فرغ العيش)، و(كدر العيش) صنوان في حياة الإنسان فإذا تجرد الإنسان منهما اقترب من الطموح الذي يبدو وهما صوفياً أو نزعة ألم نحو الخلود بواد الغناء وعدم الاعتراف به.

إن النفس عند جبران ضرب من الحرية ولعل من أبرز صفات هذا الألم الكآبة والحرمان والحزن فهو أي مظهر آخر من مظاهر صراع الإنسان مع نفسه ومع الكون الذي يحيط به أنه ألم صوفي فيه راحة واطمئنان إذا كان رمزاً من رموز الحرية والانعقاد من قيود وهمية مصطنعة فابتناسات الإنسان مؤطرة بدموعه ودموعه إحساس خفي لهذه الابتساعات الألم كما يبدو في هذه اللوحة مصدر الإدراك والفهم وطريق جبران إلى الإبداع، وأخيراً طريقه الواضحة لتحقيق مثاليته في الحياة قد يبدو حزن النفس أو ماهية الألم في هذه اللوحة ضرباً من العدمية المتناقضة عن جبران أو نقيضاً للوهم أي أن آلام جبران الصادرة عن صراع داخلي في صميم ذاته تصور مدى نفوره من واقعه ومدى اعتزازه بكسر

وتهشيم هذا الواقع نحو عظمة فردية مثالية قريبة من النزعة إلى الخلود صرح بها في أكثر من مكان في تجاربه الأدبية غير المواكب فيقول في (رمل وزيد . ص ١٥٨)، "إذا حزنت وأنت لا تعرف سبباً لحزنك فأنت حينئذٍ تنمو بالحقيقة مع جميع الناميات وترتفع متسامياً إلى ذاتك العظمى"، فالطبيعة الغاب كما يراها الصوت الثاني من ذات جبران نقية من الأحزان مجردة من الهموم والأوهام إنها الحرية المطلقة والصفاء المثالي حيث يتعانق في أجوائها الألم والفرح. فالنجوم المتلائلة وهي رمز الفرحة والتفاؤل في حياة الإنسان تراها متناثرة بين ثنايا "غيوم النفس"، بين ثنايا الألم أو بين ثنايا سوداوية النفس وتشاؤميتها بلا تناقض بينهما:

**ليس حزن النفس إلا ظل وهم لا يـدوم**

**وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم**

ثم يختتم هذا الحوار بنايه وأنيبه رمزاً للبقاء بعد فناء الزمن، ودليلاً على براءة الطبيعة النقية من آثام الوهم وأدران الألم وما يصاحبها من أفعال، ويصدر عنهما من استجابات وانعكاسات ومحن ذاتية واجتماعية..

قليلون في الأرض من بني الإنسان من يرضى بحياته كما هي على فطرتها وبراعتها وعفويتها بلا قيد الضجر أو قيود اليأس والقنوط أن وهم الحياة هذا هو ما تجسده اللوحة الثالثة من المواكب . النشيد أو المقطع الثالث . وفي ضوء هذه النظرة اليائسة تحوّل . نهر الحياة . الطبيعي عند الإنسان إلى "كؤوس وهم" .. الوهم هو الخمرة التي يجب أن ينهل منها الإنسان ويصل ويبقى، حيث يتغلغل الوهم في عروق الذات الإنسانية ويتسرب إلى شرايينها فتحس بالخدر والراحة الوهمية التي في واقعها تعويض مستتر من بديل خفي، إنه اليأس غير المرئي .. إن كأس الوهم الطافحة بالسعادة المفقودة تسر شاربها إلى درجة الانتشاء في مظاهر سلوكية مختلفة، قد تبدو متناقضة في بعض الأحيان بقدر ما يمتلك الانتشاء الوهمي من حرارة وانفعال وجدانيين أو نظرة تأملية عميقة في الحاضر والآتي أو الواقع والمجهول من حياة الإنسان حتى كأن الأرض . أم الإنسان ومهد طفولته ورجولته وأحلامه ومنبع ذكرياته وطموحه ومصدر ثقافته وإنسانيته . تبدو "خمارة" يديرها "الدهر": "صاحبها الأزلي"، فلا يرضى بها غير المخمور أو السكران، أما إذا رأيت، "أخا صحوٍ عرضاً، فهي رؤية شاذة، غريبة ليست بنت واقعها المخمور فكراً وروحاً ومثلها . أي هذه الرؤية الشاذة . مثل "قمر يستظل بغيم ممطر . وهي صورة شعرية جبرانية رائعة ومتألقة في منح مظاهر الطبيعة رموزاً صوفية . إن

خمرة جبران في هذه اللوحة لا شك في أنهاخمرة صوفية؛ روحية المنشأ، أزلية التاريخ . سرمدية الفكر، تمثل جبران متصوفاً، فهو زاهد في الدنيا، عاشق الله سبحانه وتعالى، مغرم بالمعرفة الإلهامية، يتمنى الفناء بالذات الإلهية، إلا أن فناء جبران بالذات الإلهية ليس "حلولاً" صوفياً تقليدياً متمثلاً بانتصار الإنسان على ذاته الضعيفة وفنائه النهائي في الله المتمتع وحده بالوجود الحقيقي" (١٨)، بل هو "حلول جبراني" خاص يعلن انتصار الإنسان على المكان والزمان حيث يتحول هذا الإنسان شيئاً فشيئاً للكائن يتمتع به الوجود فهو حين يعلن على لسان الصوت الثاني في هذه اللوحة عن انتقاء السكر والمداوم والخيال في الطبيعة الغاب وإن سواقيها غنية بإكسير الغمام وأن التخدير أو الهروب من الواقع مرحلي وليس غاية ونهايته تنتهي إليها نفس الإنسان أو تنوق إليها مشاعره وعواطفه صاغرة، ملبية نداءه، وأن ليس ثمة أروع من حياة الطبيعية وأن غناها هو خير شراب لأنه خمرة البقاء والخلود، إنما يسفر جبران عن وجهه الصوفي الذي يراه بعض الباحثين (١٩)، تصوفاً تحريراً، لأنه يدعو إلى نبذ الحياة التقليدية وبناء عالم حر جديد، قوامه محبة البشر، أو هو "متصوف انتخابي حر"، لأنه يختار من المذاهب ما ينسجم مع المبادئ الإنسانية ويحقق سعادة البشر أو أن "تصوفه إيجابي لا استسلام فيه ولا جمود ولا فناء ولا عدمية في حين يرفض باحث آخر (٢١)، هذه الدعوة معتقداً أن تصوف جبران ليس تصوفاً انتقائياً أو انتخابياً، بل أقصى ما يمكن القول فيه هو: "إنه فكر كإنسان من عصره في سبيل عصره فوضع له فلسفة تستبدل الهيكل الآلي الجاف للمدنية بروحية شعرية صوفية المنحى، دينامية الطموح، تتجاوز الحاضر، اندفاعاً نحو حياة اجتماعي مثالية، تساعد الإنسان على تحقيق كماله الذاتي...

إنه واضع فلسفة إيمانية المنحى، حلولية النظرة، تقدمية الاتجاه، تروي الزهد القديم في غياهب التاريخ لتوقظ في الإنسانية علاقة روحية جديدة بينها وبين العالم، ويبدو أن هؤلاء الباحثين قد تطرفوا كثيراً وبلغوا حد الغلو في فهم صوفية جبران ففلسفوها أكثر مما يجب وصيروها مصطلحات ورموزاً وضرباً من الطلاس، في حين ترى هذه اللوحة أن الوهم زائل، وأن خدر الوهم ضرب من التخلف وإن كان عاماً. بلا فلسفة إيمانية أو نظرة حلولية، خلا الإيمان بالطبيعة رونقاً لإنسانية الإنسان وبلساً شافياً لأوجاعه كلها وأوهامه كلها وأخيراً لتحرره من وهمية الخدر أو خدر الوهم..

تتناقش اللوحة الرابعة مسألة مهمة، لها أبعادها النفسية والوجدانية . الدينية في

حياة جبران شاعراً متمرداً على الجسد الاجتماعي، كما قيل، تلك هي قضية "الدين" فإذا كان الدين أصلاً لجذور التركيب الذهني عند الإنسان وأن غايته هي تحرير الإنسان من الخوف ومن العبودية من خلال إيمانه بالله الصمد، الخالق العظيم، فقد كان لهذه الحرية والاحتفاظ بها نقيّة، دور فاعل في نظرة جبران حين قال: "تلك هي الحرية الجميلة التي تخول الإنسان أن يقترب من القوة غير المنظورة بلا خوف ولا وجل" (دمعة وابتسامة/ص ٣٢٢)، ويبدو أن هذه الحرية قد أصابها بعض التصدع وأن مفهوماها الديني قد تغيّر عند جبران، في ضوء سيرته الذاتية والاجتماعية فصار يرى فرقاً بين "الدين"، بمعناه الروحي الصافي الخالد القائم على الثقة النبيلة بين الإنسان وخالقه: و"التدين" الذي يراه جبران ضرباً من الشعوذة والابتعاد بهذه العلاقة الحميمة . بين الخالق والمخلوق . إلى عوامل السذاجة والخرافة والسطحية والنفعية لذا يرى جبران على وفق تصوره للدين أن الدين في الناس حقل، أجرد لا يزرعه إلا أصحاب الغايات والمنافع الذين لا بد من أن يجنوا من وراء زرعهم، أي أنه وسيلة لا غاية فمنهم من يأمل بالجنة من وراء تدينه. ومنهم من هو جاهل وخائف من نار جهنم وتبطل هذه النعمة أو هذا الحقد، ضد هؤلاء المنقذين الغائبين عند جبران حين يرى أن عبادة هؤلاء متأنية من "عقاب البعث"، وأن "انتقاء الثواب"، قد يقود إلى الكفر ويجسد هذه الفكرة أكثر وضوحاً حين يصف ضرب الدين عند هذه الفئة من النفعيين بأنه ضرب من التجارة القائمة على الربح والخسارة حين يربط جبران بين السبب والنتيجة فالمواظبة عليها تقود إلى الربح وإهمالها يقود إلى الخسارة... لاشك في أن هذا المقطع من المواقب يكشف مدى استياء جبران من السلوك الاجتماعي المتناقض عند بعض الناس الذين أساء سلوكهم هذا للدين وشوهوا هذه العلاقة المقدسة الحميمة بين الله الخالق العظيم والإنسان مخلوقه الوديع. فجبران يرى في هذه العلاقة أروع صورة من صور الحرية في الحياة ولكن سرعان ما يزوي هذا التصور حين تشوه هذه الصورة بمظاهر سلوكية مختلفة فتحول الحرية إلى عبودية ويتحول النور الساطع إلى عتمة وسوداوية مقيتة، ويظهر التزام جبران الأكيد والواضح بهذه الحرية الصافية على لسان صوته الثاني صوت الغاب . الطبيعة، الذي يرى أن الطبيعة بريئة من هذا المفهوم الديني الزائل، كبراعتها من الكفر القبيح، فدين الناس هذا يأتي مثل ظل ويروح إذا كان بلا وعاء إنساني وبلا علاقة حميمة تربط بين بني البشر وبلا حرية مقدسة ترتجى فيه فيؤكد في ختام صوته أن الأرض احتوت دينين عريقين ثابتين قائمين فيهما هما: الإسلام والمسيحية ولن يأتي بعدهما دين لأنهما يمثلان "الحرية" النقية التي سعى إليها جبران،



ولأنهما يمثلان العدالة الإنسانية التي تمنها جبران في أكثر آثاره الأدبية، وهنا يطل الناي بغنائه معلناً أن الغناء خير الصلوات، وأنه صوت باق بعد فناء الحياة والوجود..

يسخر جبران في اللوحة الخامسة من مفهوم "العدل" السائد في عصره . نهايات القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين في العقدين الأولين منه . سخرية لاذعة ناقدة تمثل أسلوبه في اقتصار على اللوحة العامة كما تظهر له بعيداً عن التحليل الواقعي لتفاصيل جزئيات تلك اللوحة، أي أسلوب المفاجأة في الاستنساخ والموعظة في الأداء وهذا الأسلوب الجبراني الساخر الناقد يبدو انعكاساً طبعياً لتمرده ونقمة على واقعه المشحون بكثير من الخطايا والرزايا والإحزن والمحزن، و(العدل) واحد من هذه المضامين التي صورها جبران تصويراً لمأحاً حين انتقد جوهريته أو صورته الآتية كما تظهر انعكاساتها على سلوك الآخرين.. فالعدل مصدر بكاء ومأساة للأرواح والجن إذا سمعوا به، وإذا نظر إليه الأموات سخرُوا منه أي أنه دلالة بلا معنى...

إنه مجرد هيكل صوري، وشكل فارغ من أي مادة تمت إلى العدل بصلة أو تقترب من بعض معانيه . كما يفهمها الناس الأسوياء الذين يهتمهم أمر العدل والعدالة ولاسيما عدالة الإنسان مع أخيه الإنسان.. إنه عدل غريب من نوعه.. "قالسجن والموت".. لمن يقترب أبسط جنابة بيد أنه "المجد والفخار والثراء".. لمن يقترب أعقد وأكبر جنابة: إنها سخرية وأية سخرية.. حيث يقابل بمهارة رائعة بين هذين الجانبين المتفاوتين بعقابهما والسارقين: أحدهما "سارق الزهر"، حيث يعد مذموماً ومحترقاً في حين يعد الثاني "سارق الحقل"، بأسلاً ذا أهمية وخطورة... وقل مثل ذلك عن "قاتل الجسم"، المقتول بفعلته "وقاتل الروح"... وهو المهم . لا تدري به البشر .. أية عدالة رائعة هذه وأي إنصاف مذهب الإنصاف الذي لا يسوّي بين المجرمين والجنة ولا يعاقبهم إلا بميزان عدل غريب الحيثيات شاذ الأحكام.. ما هكذا يكون العدل ولاسيما العدل المطلق الذي يسعى إليه جبران بمثالية أفلاطونية صوفية متغلغلة في أعماق ذاته التي حاول أن يصوّر نقمتها وحقدتها عما يجري حولها وما يحيطها من آثام تقترب وترتكب باسم العدالة الإنسانية المزعومة والموهومة.. إنها الذات الجبرانية المتوهجة حركة وانفعلاً والمتأججة نقمة وتمرداً ضد جسدها الاجتماعي المريض"... بل المصاب بأكثر من علة واحدة.. فالبكاء والضحك والسجن والمجد، وسارق الزهر وسارق الحقل وقاتل الجسم وقاتل الروح، وهي ثنائيات الحياة وتناقضاتها وقد أفلح جبران في استثمارها

لتجسيد، أبعد المعاني وأدق الحوادث التي تصاحب لفظة "عدل" و"عدالة" انطلاقاً من إيمان جبران العاطفي . الإنساني بحب البائسين والمساكين من بني الإنسان ومن دعوته الصريحة لتمجيد جوهرية الحياة بعيداً عن مظاهرها الزائفة والمفتعلة وصولاً بها إلى نقاء الواقع الاجتماعي وصفاء العدل البشري بلا علاقات فردية أو تأثيرات خارجية قد تشوه مفهوم "العدل" الذي يُفترض فيه أن يكون دواء للنفس الشريرة لا داء للنفس السليمة وهنا يرد صوته الثاني على كل هذه الإشارات المقتضبة والملاحظات الغريبة ليعلن أن الطبيعة . الغاب خالية من ثنائية "العدل . العقاب ... إنها أوهام لا وجود لها في عالم الطبيعة البريء وإن وجدت في أعلى حالات الوهم والاستشراق الصوفي، فإنها سرعان ما تذوي وتتلاشى، لأنها قيود وأصفاد خلقتها العلاقات الفردية والاجتماعية وأن الطبيعة الجبرانية حرة تعشق الحرية والعدل المطلق بلا قيود وحدود، فالغناء وروح الطبيعة، هو عدل القلوب الصافية وأن أنين ناي الطبيعة باق بعد فناء الذنوب...

وانطلاقاً من إيمان جبران بالعدالة القائمة على الحرية يصور في اللوحة السادسة والسابعة والثامنة والتاسعة والعاشر من مواكبه موضوعات مهمة ذات علاقة وثيقة بفكرة العدل وحب الإنسان، فيتحدث عن الحق وجدليته وارتباطه بعزم النفس الإنسانية وسر سيادتها وبقائها . اللوحة السادسة . فيخلق جبران في تصوير الحق والعزيمة وهما أساس قوة الإنسانية حين يقول:

**ففي العرينة ريح ليس يقربه      بنو الثعالب غاب الأسد أم حضروا**  
**وفي الزرازير جبن وهي طائرة      وفي البزاة شموخ وهي تحتضر**  
**والعزم في الروح حق ليس ينكره      عزم السواعد شاء الناس أم نكروا**

لينتهي في صوته الثاني إلى أن الطبيعة بلا عزم ولا ضعف، لأنهما . أي العزم والضعف . شكلان زائلان، لا وجود لهما في هذه البيئة النقية فهما موجودان في حياة الإنسان المعروفة في مدينته التي تزخر بكل هذه التناقضات أما الطبيعة فهي فوق مستوى الحياة والمدينة وغناء نايتها عزم النفوس وأنيته خالد بعد فناء الشمس.. وقل مثل ذلك عن مضمون (العلم والمعرفة) . اللوحة السابعة . حيث يربط بلباقة اجتماعية بين العلم والحلم، أي بين المعرفة الإنسانية وضرورة التمسك بها جوهرًا وسلوكًا في آن واحد.

بين أن الواقع . كما يراه جبران . ضرب من السخرية واضغات أحلام فالعالم

الحليم منبوذ ومحنتر وهو الغريب عن الدنيا في الوقت الذي يجب أن يكون فيه مثلاً يحتذى ورائداً يقتدى. وصوتاً رائعاً تشتاق صداه وأصداءه كل نفوس الورى... ولكن: وكم يأسف جبران للكن هذه... وكم يتألم... ويتمرد... ويثور... لأن الواقع غير ما رآه وتصوره. فيعود إلى طبيعته . الغاب حيث يجد في نقائها وصفائها راحته النفسية: ذلك النقاء الذي تتلاشى فيه أبعاد العلم والجهل وتموت فيه الحدود الفاصلة بينهما:

إن علم الناس طرأ      كضباب في الحقول  
فإذا الشمس أطلت      من وراء الأفق يزول

فليس أروع من غناء الناي فهو خير العلوم، وأنيبه باقي بعد أقول جذوة النجوم..

وتقود تأملات جبران بالعلم والحلم والجهل إلى التركيز على مفهوم الإنسان الحر أو الحرية . اللوحة الثامنة . فالإنسان الحر مهما حاول التحرر من أبناء بجدته يبقى "عبداً" لأفكاره التي يهواها والتي جاهد في سبيلها والتزم بقيمها ومثلها.. فهو حر ومقيد في وقت واحد:

والحر في الأرض يبني من منازعه      سجناً له وهو لا يدري فيؤتسر  
فإن تحرر من أبناء بجدته      ليظل عبداً لمن يهوى ويفتكر

وينتهي نقاشه في هذا الموضوع إلى الاعتراف بأن الطبيعة خالية من الأحرار والعبيد... فالكل أبنائها وما الأمجاد إلا سخف وفقاعات سرعان ما تعوم وتتلاشى لأنها تقتدر إلى عنصر البقاء والديمومة ألا وهو الاحتماء بالطبيعة . الأم التي تسوي بين الناس بلا أعرف أو نواميس أو أمجاد أو لون أو عرق.. فغناؤها هو المجد الخالد الذي يتغنى بمعناها الروحي وصفائها المثالي وعدالتها المطلقة وإنسانية أبنائها الحرة قبل الطبقي أو الديني أو الاجتماعي أو العرقي.. ظل جبران يلح على هذا المضمون ويشير إليه في أكثر من مكان ومناسبة، فأشار إلى اللطيف . أي الرقة الإنسانية . والخبث . الجبن والندالة . ومكانهما في الحياة والواقع في اللوحة التاسعة، فيؤكد أهمية الصفاء العفوي في حياة الإنسان وينبذ الجبن والخبث واللفظ المبطن بالحقارة والندالة التي تفوح منها رائحة الحقد ضد الإنسان.. يكره جبران الازدواجية أو الثنائية المتناقضة في سلوك الإنسان... أي بعبارة أخرى أنه يحتقر النفاق ويزدري المنافق ويراه بوصفه فكرة وسلوكاً. ضرباً

من ضروب التخلف المدني وانعكاساً سلبياً لجوهر الحياة الوديع الصافي المتمثل باللفظ النقي أو الرقة الشافية التي تمثل الازدراء بجفاف الخبث وازدواجيته:

أما الذئب الوديع أو الأسد الرقيق أو القوي اللين، فهو صورة خيالية تعويضية عن طموح ميت وأمل يستحيل تحقيقه في الواقع الفعلي في وجدان الإنسان وتصوره أو في جوهر حياته وسلوكه.. إنه يبدو كذلك عند من فقد الباصرة المميزة والنظر الموازن بين حقائق الأمور ودقائق شؤون مثل هذا الواقع وطبيعة ذلك الجوهر.. فيؤيده صوته الثاني في زعمه هذا حين يبرئ الطبيعة من معاني الازدواجية والثنائية المتناقضة غير المستقرة فيرفض الاعتراف بوجودها جوهرًا وسلوكًا وفكرة.. فلا نفاق ولا جبن ولا وجود "لطيف لينة لبن الجبان"، "فغضون البان والسنديان".. صاحبان متلازمان حميمان ينشآن جنباً إلى جنب لعفوية والفة مثالية وغناء وهذه الطبيعة هو لطف الوداعة وأنين نايها يتجاوز الضعف ونقيضه بخلوده وبقائه صوتاً واعياً إلى التمسك بهذه الطبيعية المثالية الرائعة المنقذة بإنسانها من عذابات الواقع وتناقضاته الغريبة التي قد يكون الغرور النبح والتواضع والظرف من بعض مظاهر ذلك العذاب . كما تصوره اللوحة العاشرة: .

والظرف في الناس تمويه وأبغضه      ظرف الألى في فنون الاقتدا مهروا  
ومن معجب بأمور وهو يجهلها      وليس فيها له نفع ولا ضرر  
ومن عتي يرى في نفسه ملكاً      في صوته نغم في لفظها سُور  
ومن شموخ غدت مرآته فلماً      وظله قمرًا يزهو ويزدهر

فيستريح جبران في صوته الثاني من واقع هذا العذاب النفسي . الاجتماعي ، حين يرفض هذه المتناقضات فيشمخ صوت الطبيعة عالياً فوق كل هذه العلل الاجتماعية والأمراض النفسية المشخصة وغير المشخصة، المرئية وغير المرئية لينتهي به غناء الطبيعة إلى أنه هو رقة الرقة وأنين نايه هو الخلود والبقاء الذي يسمو فوق كل تناقض وازدواجية...

صوّر جبران في ثلاث لوحات من مواكبه . اللوحة الحادية عشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة . موقفه الصريح الذاتي والآني من الحب والمرأة؛ ذلك الموقف الذي خلقته ظروف بيته والروابط غير المتكافئة بين والديه .  
فطفولته البريئة كانت جريحة منذ الوهلة الأولى في أسرة تسلط عليها أب

فظ، سيء السلوك وأم وديعة حكيمة، كما تشير إلى ذلك مصادر ترجمة سيرته الذاتية، فكانت نزعة النفور من أبيه واضحة في كتاباته ورسائله كما أن نزعة الاعتزاز بالألم والارتباط بها كانت جلية هي الأخرى على النقيض من الأولى.

إن معاناته المبكرة من مأساة فقدان التوازن والتآلف بين والديه خلقت فيه شعوراً بالنقمة المكبوتة والنقمة على المجتمع. وقد ظهر أثر هذه المعاناة في نظريته الروحية إلى الحب والمرأة... وهي نظرة لا تخلو من إحساس بالأمومة وإن كان من طرف خفي أو غير مرئي فحين يتحدث عن الحب يرى فيه أشكالاً مختلفة بيد أن أكثرها شيوعاً بين بني الإنسان هو الحب الجسدي الذي يشبه "العشب" الأجرد في الحقل بلا زهر ولا ثمر:

والحبُّ في الناس أشكال وأكثرها كالعشب في الحقل لا زهرٌ ولا ثمرٌ إن هذا الحب مظهر فإن من مظاهر فناء الإنسان جسماً بلا قيمة تمثلها الروح في أعلى صورها العفيفة والطاهرة:... إن الحب الجسدي ضرب من الانتحار القيمي في حياة الإنسان وفي كينونته جوهر علاقة الحب بين المحبين أو العشاق:

والحبُّ ما قادت الأجسام موكبه إلى فراش من الأغراض ينتحُر

كأنه ملكٌ في الأسر معتقل يأبى الحياة وأعوان له غدروا

فالهيام والغرام والتفاني بالحب والهوى والجنون والعشق كلها سمات طبيعية وواقعية تخلقها طبيعة العلاقة الغرامية أو ظاهرة الحب بوصفها حياة الإنسان المتجددة والمحافظة على ذاته من الفناء والتلاشي.. إن أسمى معاني الحب وأروع صفات العشق والغرام تتجلى في روحانية الحب. فقد صرَّح جبران أكثر من مرة بتمرده على المظهر الجسدي في الحب وخروجه على دلالته وأشكاله وأنواع سلوكه الاجتماعية، فاحتقره وازدراه لأنه لا يمثل صفاء الحب ولا يمثل جوهرية الحب... تعلق جبران بالحب الروحي أو بروحانية الحب بعداً مثالياً وصوفياً مغذياً الخيال البشري ونابعاً من جوهرية الإنسان الخالصة والمبرأة من كل مظهر عفوي:

والحبُّ في الروح لا في الجسم نعرفه

كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر

إن شدة تعلق جبران بروحانية الحب جعلته مرشداً وواعظاً اجتماعياً من خلال معاناته المبكرة التي ولدت فيه إحساساً بالنقمة على واقعه الذاتي حين أحس "باليتم الأبوي" في وجود أبيه القاسي..

فتطورت تلك المعاناة . النقمة إلى ضرب من السلوك الإرشادي والوعظ الاجتماعي والنفور من علمانية الحب أو جديته اللاهثة وراء اللذة والشهوة.. وهذا الموقف يوضحه صوته الثاني في هذه اللوحات حين يرفض الخلاعة والحب الماجن وحين ينفي وجود العاذل والرقيب في عالم الطبيعة المثالية حيث يتحرك العشاق بحرية وعفة وإنسانية تمثل منتهى ما يصل إليه جمال روحانية الحب... فالغناء هو الحب الصحيح وهو خير انفعال حين يتلاشى من معجم الطبيعة ظلم الأقوياء ويصير "الزنبق كأساً للندى لا للدماء" ..

يخصص جبران اللوحة الرابعة عشرة للحديث عن مفهوم السعادة في حياة الإنسان. فيرى صوته الأول أن السعادة شبح وإن بقيت كذلك أحبها الناس أما إذا تحولت إلى جسم "ملّه البشر"... إنها كالنهر الراكض نحو السهل بعنفوان... الناس يعشقون المنبع... ويركبون الصعب، فإذا تحقق لهم ماكانوا يصبون إليه أصابهم الوهن والفتور وأفلت جذوة الحركة في تشوقهم وطموحهم.. أجل إن رأيت إنساناً سعيداً وهو منصرف عن المنيع. فقل هو العبرة والتجربة الفريدة والنادرة.. ما أندر هذا السعيد!....

لم يسعد الناس إلا في تشوقهم إلى المنيع فإن صدوا به فثروا  
فإن لقيت سعيداً وهو منصرف عن المنيع فقل في خلقه العبر

هكذا يفهم هذا الصوت السعادة البشرية بكل تناقضاتها المستمدة من واقعها الفعلي أو أناتها المتتالية وصورها المتعاقبة. إن جبران يتمنى في مثاليته السعادة لكل البشر.

لأنه قد حرم منها في طفولته الجريحة ومراهقته المضطربة وشبابه المغترب بين بيئات مختلفة وظروف حياة متباينة وهو الفنان المرهف الحس الذي يقول: "ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب" (العواصف/ ص ٤٢٥/ من المجموعة)، فهو يرى أن السماء لا تريد أن يكون الإنسان تعيشاً، لأنه بسعادة الإنسان تسمو الذات السماوية التي يجسد دلالتها صوته الثاني.. صوت الطبيعة حيث لا رجاء ولا ملل... فغناؤها نار ونور وأنين شوق دائب الحركة.. متوهج

الانفعال، لا يعرف للفتور أي معنى خارج مدى حب الإنسان وسعادته السرمدية...

يرسم جبران ببراعة فائقة في اللوحيتين الخامسة عشرة والسادسة عشرة، مفهومه الفلسفي والفكري العميق لمعنى "الروح" بواقعيها: الفعلي والمثالي وعلاقتها "بالجسم" المظهر المادي للوجود ولاسيما الكينونة البشرية، فغاية الروح تكمن وراء ماهية الروح ولن تستطيع المظاهر المادية الإعلان الصريح عن وجودها فالروح ذاتها هي الكمال المطلق والكمال الخالد الذي لا يعرف التلاشي والفناء. فيسخر، على لسان صوته الأول من أولئك الذين يعتقدون أن الروح مرحلية زمنية في علاقاتها الحميمة "بالجسم" وأن الروح سرعان ما تموت إذا انتهى أمد الجسد وتلاشت صورته من الوجود البشري:

كأنما هي أثمار إذا نضجت      ومَرَّتْ الرِّيحُ يوماً عافها الشجر  
وذا يقول هي الأجسام إن هجعت      لم يبق في الروح تهويم ولا سخر  
كأنما هي ظلٌ في الغدير إذا      تعكر الماء ولت وامحى الأثر  
ضل الجميع فلا الذرات في جدٍ      تثوى ولا هي في الأرواح تحتضر

إن ثنائية "الروح والجسد" شغلت بال جبران حقبة طويلة من تأملاته الفكرية ونظراته الفلسفية . الصوفية .

فهو يرى أن الجسم رحم للروح وأن الروح جنين الجسم.. وأن الموت أو الحمام هو عهد مخاض محض بيد أن العقم الإنساني لا يفهم هذه العلاقة الحميمة، المتفاعلة بين الروح والجسد. فيتصور أن الجسد . المادة، إذا انتهى فلا وجود للروح . المثالي. في حين يرى صوت جبران أنهما مظهران لذات إنسانية واحدة، أي أنهما يؤلفان وحدة الإنسان والطبيعية التي تتجلى في الصخرة الصماء، أو في الغيوم، أو في الزهرة اليانعة، أو الحقل الأجرد أو الشجر أوفي النهر أو المطر أو القمر والشمس أو في الشلال والسواقي إنهما وحدة لا تقبل التجزئة أو الانفصال لأنها جوهر الحياة ومعدن إنسانية الإنسان.. ومن هنا ترى صوته الثاني، في كلتا لوحتيه، تؤكد هذه الحقيقة الجبرانية حين ينكر وجود أي فرق بين الروح . النفس والجسد وحين ينفي انتمائية العقم واللاصالة أو الفهم الدخيل من الطبيعة هذا العالم المثال المتبرأ من أية ثنائية أرضية أو تناقض مديني؛ فالهواء

والندى والشذا والثرى والظلال والليل هي وحدة الإنسانية، يجسدها غناء هذه الطبيعة البريئة، غناء الجسم والروح وغناء الخصب والنماء وأنين نايها الخالد الذي يتحدى الثنائية والغناء.

أما اللوحة السابعة عشرة من المواكب الواضحة في تعدد أصواتها فهي آخر لوحة يتجلى فيها الحوار بين أصواتها وقرارها الشعري، تتحدث هذه اللوحة . النشيد عن "الموت" الذي يبدو بنظر الصوت الأول، خاتمة "الحياة" أو نهاية وجود ابن الأرض، فالموت فناء وعدمية ابن الأرض المادي الحس والتفكير والرؤية والتأمل.. ولكنه للإنسان الأثيري بدء حياة روحية أخرى في عالم ثانٍ جديد الموت فيه ظفر وانتصار وليس عدماً وانحداراً...

إن ثنائية "الحياة . الموت" أو "الوجود . العدم"، قد شغلت بال جبران كما شغلت بال أدباء ومفكرين آخرين في العالم وما زالت كذلك. فقدسية الحياة تتجسد من خلال قدسية الموت وأهمية الموت قدراً حاسماً في حياة الإنسان، مصدر منعة الوجود.. الموت كالبحر لا يستطيع اختياره إلا من خفت أوزاره وعناصره.. أما المحمل بالأنثقال الدنيوية بآثامها وهمومها فمنحدر لا محالة في خضم هذا البحر الهائج، المائج:

فالموت كالبحر من خَفَّت عناصره يجتازه، وأخو الأنثقال ينحدر ولعل تشبيه الموت بالبحر من أروع صور جبران الفلسفية والتأملية في هذا المضمون، فالبحر مصدر الخير والانتماء.. ويُعتقد أنه أصل الوجود والحياة بمعناها الواسع الفسيح . كما يرى ذلك فلاسفة اليونان القدامى والفلاسفة العرب والمسلمون . وقد صور إيليا أبو ماضي هذه النظرة الفلسفية الخاصة بقدم البحر وأنه منطلق الحياة ورحم الإنسانية بقوله من "طلاسمة" (٢)

قد سألت البحر يوماً	هل أنا يا بحر منك
هل صحيح ما رواه	بعضهم عني وعنك
أم ترى ما زعموا	زوراً وبهتاناً وإفكاً
ضحكت أمواجه	منني وقالَت:
	لست أدري!
أيها البحر أتدري	كم مضت ألف عليا



وهل الشاطئ يدري أنه جاثٍ لـديكا  
وهل الأنهار تدري أنها منك إليـكا  
ما الذي الأمواج قالت حـيين ثـارت  
لـسـت أدري!

إن الموت عند جبران قد يبدو فناء للجسد ولكنه من جهة أخرى بقاء للروح  
ونسغ ديمومتها في عالم الطبيعة البريئة من الموت والقبور كما يراها صوته الثاني  
حين يصرح:

إن هو الموت وهم ينثني طي الصـدور  
فالذي عاش ربيعاً كالذي عاش الدهور

ويبقى غناء هذه الطبيعة، وهي الملاذ الروحي والوجداني لجبران، سر  
خلودها ويظل أنين نايتها سر بقائها بعد فناء الوجود وعدميته..

ويختتم جبران مواكبه بلوحته الثامنة عشرة وهي تختلف عن نظيراتها في  
شكلها الحوارية، تبدأ بالصوت الثاني نشيداً رائعاً يخاطب فيه الصوت الأول . وهو  
الصوت المعبر عن ثورة جبران ضد ثنائيات الحياة وتناقضاتها التي أثرت فيه  
تأثيراً بعيد المدى مضار سلوكه الاجتماعي انعكاساً حقيقياً لجوهر تلك الثورة وذلك  
التمرد. وجبران وإن كتم عن الناس شكواه، كما يرى ذلك ميخائيل نعيمة، (٢٢)،  
إلا أنه كان يلاقي الكثير من الضنك المادي والمعنوي في عالم لاه عن اللباب  
بالقشور، وعن النور بالظل وانفق أن اهتدى في تلك الأثناء إلى (فردريك نيتشه)  
سيد المتمردين والمتهمين وحامل لواء الثورة علم القيم الرثة التي يدين بها الناس  
فوق كل دين. فانجرف بتيار (نيتشه).. فكانت "نتيجة لتلك الحالة القلقة التي  
أحسها جبران ما بين قوتين تتجاذبانه قوة الإيمان بحكمة الحياة وعدلها وجمالها في  
كل ما تأتيه وقوة النقمة أثارها فيه (نيتشه) من جديد على ضعف الناس وخنوعهم  
وتواكلهم وكل مافي حياتهم الباطنية والخارجية من قذارة وبشاعة" .. في حين يرى  
باحث آخر (٢٣) ... إن رأي ميخائيل نعيمة وهو يتحدث عن تأثير (نيتشه) في  
جبران، لا يخلو من مبالغة وغلوان لم يكن تهمة خاطئة معتقداً أن أي مفكر أو  
أديب مبدع لا يبدأ من لاشيء. فلا بد من توفر مصادر ثقافية ينهل منها هذا  
المفكر وذلك الأديب أو الشاعر فضلاً عن موهبته وقدراته الخاصة، فليس بالأمر

الغريب إذا ما تأثر جبران بغيره من المفكرين والفلاسفة العرب والأجانب ولكن مثل ذلك التأثير لا يجرد جبران من خصوصيته الفكرية أو شخصيته المفكرة الحرة. قد تكون بذور النقمة عند جبران متأثرة إلى حد ما بثورة (نيتشه) ونقمته ولكن جبران يختلف عن (نيتشه) في أمور كثيرة، ولعل أبرزها رفض جبران الإيمان باستقلال الإرادة الإنسانية عن العالم وبمقدرتها الفردية على صياغة عالم جديد أو كيان متفوق خاص بها . وهي مقولة (نيتشه) الداعية إلى أن هدف الإنسان من وجوده وهو في الدرجة الأولى تحقيق كيانه الفردي كسيد على الكون. وقل مثل ذلك عن مقولته . أي نيتشه الأخرى التي "تجعل وعي الإنسان لقوته مصدراً لتصله من مجمل الصفات المدعوة صفات إنسانية. كالمحبة والعطف والرحمة والتسامح... الخ.. معتبراً إياها نواقص تلازم الضعفاء والمساكين الذين تنقصهم الشجاعة لإبراز قوتهم ومقدرتهم على التغلب"، في حين يرى في الغاب . الطبيعة منزلاً متواضعاً يسمو ببراعته على كل قصر شامخ منيف، فالسواقي والصخور والعطر والنور والضجر وجفانت العنب والشهد والعشب والليل والبحر، كلها رموز حية ناطقة بزهد جبران.. إنها رموز طبيعته المثالية وإيمانه الصوفي الذي يرى جبران.. بل ويؤمن الإيمان كله"، إن قوة الإنسان الحقيقية تكمن في تسلطه على نفسه.. لا على الآخرين، وفي اتصاله من أهوائه كالأناثية والبغض والظلم، لبلوغ ذروة الكمال وهي المحبة، كما أن عطفه على المساكين والضعفاء من بني البشر يجعل منه داعياً عنيداً إلى المساواة بين الناس"... وقد عبّر جبران عن أفكاره الإنسانية هذه وصور إيمائه هذا أحسن تصوير في مواكبه بأناشيدها ولوحاتها الفنية المختلفة كما رأينا ذلك من تحليل مضامينها وموضوعاتها المختلفة، إذ يجعل نشيده الأخير ضرباً من الزهد في الدنيا والابتعاد عن همومها المادية وأثامها الحسية وملذاتها الفانية، بوعي وإدراك عميقين يصوران أصدق تصدير مدى تعلقه الشديد وعشقه السرمدى للامحدود بعالم الطبيعة البريئة، مصدر راحته النفسية وغاية زهده الصوفي . المثالي الذي يرى أن ثمة جوهرًا كلياً يسيطر على الطبيعة يتجلى في كل جزء من أجزائها . كما يبدو هذا واضحاً في مظاهر الطبيعية التي يزخر بها هذا النشيد الجبراني الوثائق ثقة مطلقة بعظمة الطبيعة لأنها مصدر إلهامه الإنساني ومنبع زهده الواعي بعيداً عن التعقيد والتكلف والرياء الذي يلزم الحياة المادية، الحياة المدنية الحافلة بالتناقض والتأزم. ومن هنا تكرر سؤاله (بهل) أربع مرات في هذا النشيد بلا جواب، تحقيقاً لإيجابية هذا الزهد. فإذا عرفنا أن (هل) حرف استفهام يطلب بها عند البلاغيين التصديق فقط

أي معرفة وقوع النسبة أو عدم وقوعها لا غير، كما يقول نحائنا وبلاغيونا  
القدامى، أدركنا أن تكرارها أكثر من مرة في هذا النشيد يدل على مدى تصديق  
جبران وصدقه بجوابها المتمثل بإيمان جبران صاحب السؤال بالطبيعة ملاذه  
الأبدي وسر زهده الواعي:

هل تخذت الغاب مثلي      منزلاً دون القصور  
هل تحممت بعطر      وتنشفت بنور  
هل جلست العصر مثلي      بين جفئات الغيب  
هل فرشت العشب ليلاً      وتلحفت الفضأ...

فتنتهي رحلته الطويلة هذه بما يشبه الخيبة واليأس حين يجسد في قراره  
الأخير:

العيش في الغاب والأيام لو نُظمت      في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر  
لكن هو الدهر في نفسي له أرب      فكلماً رمت غاباً قام يعتذر  
ولتقادير سبيل لا تغيرها      والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

تشاؤمه واستسلامه للأقدار و"هو النافخ في بوق التمرد والعصيان"، على حد  
تعبير ميخائيل نعيمة (٢٤) إن اليأس والقنوط وخبية الأمل وتغلغل الألم والمعاناة  
في دم جبران وشرائبه ووجدانه، جعل نهاية هذه المرحلة الجبرانية الطويلة المتعبة.  
الضاربة في أعماق الذات الإنسانية تحليلاً وتعليلاً لتناقضاتها وثنائياتها ضرباً من  
الاستسلام للقدرية التي قد ترتبط بشيء من الدهرية في تفسير سلوك الإنسان  
وظواهر حياته المختلفة والمتباينة تأثيراً في الذات المرهفة، الحساسة، كذات جبران  
الشاعر، المستهام والمغمرب بطبيعته المثالية، طبيعته القائمة في خياله: أي بساطة  
الحياة، حيث الراحة والاطمئنان والهروب من عذاب الإنسان لأخيه الإنسان..

## .٦.

يستند بناء "المواكب" بوصفها قصيدة حوارية طويلة إلى عنصري التحليلي  
والتركيب القائمين على ثنائيات الحياة الإنسانية كما يفهمها جبران، يحاول الشاعر

من خلال تجسيده وتصويره مثل هذه الثنائيات، النفاذ إلى كنه طبيعة الحياة وتجسيم الوقوف على أسرارها على لسان صوتين أو تيارين يمثلان صراعاً داخلياً في ذات الشاعر حين ينتهي هذا الصراع بقرار أو لازمة شعرية تمثل الراحة النفسية أو الراحة الوجدانية التي يلوذ بها الشاعر من عذاب هذا الصراع الداخلي. ومن هنا جاء اهتمام المواكب "بجدلية الطباق البلاغي ظاهرة فنية من ظواهر أسلوبها الشعري ولغة حوارها.

ويقصد بالطباق في هذه المطولة التكافؤ أو التضاد بين المعاني التي يبرزها نسق الألفاظ في تراكيب لغوية تمتاز بالمقابلة لأن الضدين يتقابلان، كما يقول البلاغيون القدامى، وقد وفق جبران إلى استثمار هذه "المقابلة" المعنوية أو "التقابل البنائي" في خلق صوره الشعرية التي ابتعدت عن كونها زخرفاً لفظياً، بل صارت في أكثر الأحيان نسيجاً تقابلياً تبرز فيه الصورة والمعنى كلاهما وتتسجان بشكل يستحيل معه فصلها حيث يؤول مثل هذا النسيج في كثير من الأحيان إلى ضرب من الرمز الرفيع الذي تتلمه لغة جبران الانفعالية أو الرمزية بمعناها الدلالي وليس بمعناها الأدبي، علماً أن القرار . النداء أو اللازمة الشعرية قد استندت في لوحات المواكب وأناشيدها جميعاً إلى عنصر المقابلة أو التقابل استناداً واضحاً ومطلقاً حيث كانت جدلية البقاء والفناء أو الوجود والعدم دالة فنية في التكافؤ والانسجام الداخلي بين عنصري التحليل والتركيب في المطولة كلها، فقد قابل جبران بين هذه الثنائيات بعفوية بارعة وبنى عليها فكرة تمرده على بيئته وثورته على ماكان يحيط به من أعراف وتقاليد ونواميس حياتية. وإليك هذه المقابلات كما جاءت بها المواكب على وفق لوحاتها التي حللنا مضامينها وموضوعاتها:

### اللوحة الأولى:

١) الخير، مكتسب، مصنوع/ الشر خالد مطبوع.

الشتاء/ الربيع

مجيد/ ذليل.

٢) حزن النفس/ الأفراح

رغد العيش/ الكدر

نسيم / سموم

يبقى/ يفنى

٣ ( الرضا، القناعة/ الضجر، الاستياء

أخا صحو/ المخمور

شاخوا وماتوا/ سن الفطام.

٤ ( نعيم الخلد/ النار تستعر

العقاب/ الثواب

واظبوا/ أهملوا

ربحوا/ خسروا

الدين / الكفر

٥ ( يبكي/ يستضحك

السجن والموت/ المجد والفخر

صغروا/ كبروا

سارق الزهر مذموم/ سارق الحقل باسل خطر

قاتل الجسم مقتول/ قاتل الروح لا تدري به البشر

٦ ( قويت/ ضعفت

الثعالب/ الأسد

غاب/ حضر

الجبن/ الشموخ

الزرازير/ البزاة

شاء الناس/ / نكروا

٧ ( أولها/ آخرها

برد الغد/ رداء الأمس

لام الناس/ عذروا

الشديد/ أبدى ملاينة

العلم/ الجهل

٨ ( الحر/ الأسير

حقير/ المولى الكريم

زنيم/ جليل  
٩) أصداف/ درر  
العجين/ الحجر  
قوي/ لين  
١٠) نفع/ ضرر  
ظل/ قمر  
رقيق/ كثيف  
١١) أيسره/ أكثره  
خليع/ نبيل  
١٢) مجزرة/ هيكل وقر  
انتصارات/ انكسارات  
الروح/ الجسم  
الوحي/ السكر  
١٤) يرجى/ مله البشر  
يركض/ يبطئ  
رجاء/ الملل  
الجزء/ الكل  
١٥) خفيت/ تبديها  
هجعت/ تهويم وسمر  
شمال/ الشرقي  
تهاوى/ ركد  
غبوق/ صبوح  
١٦) تستعلي/ ينغمر  
نبت بلا أرج/ غيم مابه مطر  
١٧) ابن الأرض/ الأثيري  
الخاتمة/ البدء

يجتازه/ ينحدر

(١٨) داء/ دواء

يحيا/ يموت

نظمت/ تنتثر

لا تخلو المواكب من لقطات جناسية بارعة، فيها تجانس صوتي ذو دلالة تصويرية تعتمد التشبيه اللبق أساساً في تجسيد المعنى ومن ثم رسم الصورة الشعرية الجيدة، كقوله مجانساً بين (على) . حرف الجر . و(علا) . الفعل .

وكم على الأرض من نبتٍ بلا أرجٍ وكم علا الأفق غيمٍ مابه مطر

إذا كانت الصور الشعرية الأصلية الصادرة عن تجربة صادقة وعفيفة، بعيدة عن الرياء والغلو. هي بحد ذاتها. سمو القصيدة وحياتها، فإن المواكب الجبرانية قصيدة سامية وذات حياة متحركة. تتجلى حركة صورها في حسن اختيار جبران لمجازاته واستعاراته وتشبيهاته. أو إذا شئنا قدرة الشاعر الإبداعية في رسم كلماته صورة أو مجموعة صور مجازية حيناً أو حقيقة حيناً آخر أو نسيجاً فنياً أو نسقاً متكافئاً ومتعادلاً بين الحقيقة والمجاز ذلك النسيج أو النسق البنائي الذي يجعلها حسية أو غير حسية من خلال تجسيم فكرتها المستندة إلى تركيب لغوي جذاب وواضح في آن واحد: أي إلى تركيب مفعم بالإحساس العاطفي والتأمل العقلي، فالعاطفة الأدبية في مواكب جبران هي عاطفة إنسانية لأنها تعبر عن مواقفه ونظرته إلى الإنسان وعلاقات هذا الإنسان بالوجود، وهي عاطفة شعرية لأنها منتزعة من وجدان جبران الذي وصف نفسه أنه يكتب بدم القلب. لذلك كثرت في صوره الشعرية المجازات والاستعارات، كقوله:

وأكثر الناس آلات تحركها أصابع الدهر يوماً ثم تنكسر

"قالآلات وأصابع الدهر" ثم الحركة والانكسار تراكيب مجازية تمثل بواقعيتهما مفهوم العلاقة بين الشاعر ونظرته إلى أكثر الناس في حركتهم وسكونهم، في ثباتهم وتغيرهم، فالصورة عندئذ لا تنبع من الجدل المحض أو الفراغ المجرد، كما قيل، بل تولد من وضوح العلاقة بين المجاز بمعناه الفني . البلاغي الواسع، والحقيقة بمعناها الفني . الواضح. وهذا مايفسر ظهور أكثر من صورة ففي ذهن الشاعر حيث ينشأ مايمكن الاصطلاح عليه "بصراع الصور الذهنية قبل أن تتحول إلى واقع فني محسوس. أي أن هذا الصراع يشهد ميلاد وموت كثير من الصور في ذهن الشاعر قبل أن تولد واحدة لتعيش فريدة في بابها ولتصير عندئذٍ

مع نظيراتها مقياساً نقدياً أو معياراً فنياً لجودة قصيدة هذا الشاعر أو ذاك وقد يتجلى هذا التصوير بوضوح في بعض صور المواكب، نحو:

ليس حزن النفس إلا ظل وهم لا يدوم  
وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم  
لذاك قد حولوا نهر الحياة إلى أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا  
فالأرض خمارة والدهر صاحبها وليس يرضى بها غير الألى سكروا  
فإن رأيت أخا صحوٍ فقل عجباً هل استظل بغيم ممطر قمر  
.... فالسواقي ليس فيها غير أكسير الغمام

"فحزن النفس" الذي يقابله "ظل الوهم" و"غيوم النفس" التي تقابلها "النجوم" و"نهر الحياة" الذي يقابله "أكواب الوهم"، و"الأرض خمارة" يقابلها "الدهر صاحبها" - والصورة الاستفهامية الرائعة القائمة على مبدأ التصديق "هل استظل بغيم ممطر قمر"، و"غيم ممطر" "قمر مستظل" هذه وغيرها صور قائمة على الاستعارة بمعناها المجازي العام، وهي فوق المستوى الاستعاري سواء أكانت مجازاً لغوياً أم مجازاً عقلياً مرة ومجازاً لغوياً مرة أخرى. على حد تعبير البلاغيين القدامى، أي أنها فوق المستوى الاستعاري السطحي أو التقليدي المستهلك... صور ذات لغة انفعالية واضحة وتراكيب متقنة، لم تولد فجأة، أو على حين غرة، بل قد عاشت صراعاً ذهنياً. شعورياً في ذات الشاعر المستوعب لتجربته فجاءت حرة من قيود التقليد والرتابة، أي أنها وُلدت صوراً شعرية لتعيش لا لتموت، لأن جبران حاول مخلصاً أن يسكب فيها عصارة روحه التأملية. الوجدانية لتعيش صوره الشعرية على عفويتها وبراعتها وبساطتها رمزاً لغناء الطبيعة البريئة. بساطة الحياة. ولأنين نايتها الخالد أبداً.

لأشك في أن صورة شعرية استعارية مقبولة فنياً وذوقياً لا بد لها من أن تكون متطابقة في علائقتها مع الموضوعات الخارجية: أي أنها تتمتع بعنصري: التشخيص والشمولية، وإلا عدّت ضرباً من التسبيب اللفظي والفوضى التعبيرية التي لا تمت إلى البناء الشعري الموفق بأية صلة.. أي بعبارة أخرى أن الصورة الشعرية الموفقة هي الصورة الجديدة والموجزة ذات الطاقة الإيحائية الكامنة وراء أبنيتها اللغوية أو أنساق تعبيرها ومن هنا يكون مكان اللفظة وحدها حيناً ومع



الآخريات في نسق معنوي حيناً آخر ضرباً من المسؤولية الشعرية. ومن هنا فإن قدرة جبران على استثمار "الطباق" و "الجناس" بوصفهما نسقين من أنساق التعبير في بعث الحياة والروح في صوره الشعرية لتكون صوراً جديدة ومؤثرة في نفس المتلقي، تعدّ مسؤولية شعرية تجعل صوره بعيدة عن الإيغال في الرمز المحض والتغميض المعنوي المطلسم بالضبابية والتعقيد، بل هي صور حرة، مألوفة، تخلق الاستجابة والتأثير في متلقيها كصوره الآتية على سبيل المثال:

والعدل في الأرض يُبكي الحب لو سمعوا	به ويستضحك الأموات لو نظروا
فالحب والموت للجانيين إن صغروا	والمجد والفخر والإثراء إن كبروا
فسارق الزهر مذموم ومحتقر	وسارق الحقل يُدعى الباسل الخطر
وقاتل الجسم مقتول بفعلته	وقاتل الروح لا تدري به البشر
.. إن عدل الناس تلجج	إن رأته الشمس ذاب
.. إن عزم الناس ظلل	في فضا الفكر يطوف
ومن عتي يرى في نفسه ملكاً	إن رأته الشمس ذاب
في صوته نغم في لفظها سُور	في فضا الفكر يطوف
ومن شموخ غدت مرآته فاكأ	وظله قمرأ يزهو ويزدهر
فإذا وألى شـباب	يختفي ذاك السـقام
ففي انتصارات هذا غلبة خفيت	وفي انكسارات هذا الفوز والظفر
والحب في الروح لا في الجسم نعرفه	كالخمر للوحي لا للسـكر ينعصر

فصور جبران هذه منسجمة الانسجام كله مع حوار صوتيه ولازمته الشعرية أو قرار مطولته. فهو شاعر رومانتيكي وأن بدا رمزياً في بعض الأحيان. وإن رومانتيكيته جعلت قدرته حرة طليقة في رسم صوره الشعرية غير مقيدة بفكرة معينة أو مقلدة لغرض سابق. إن هذه الحرية في رسم الصورة الشعرية قد تعدّ مظهراً مهماً من مظاهر تمرد جبران على واقعه الاجتماعي والفني على حد سواء، فهو عندما يقول:

فاللهو ماءٌ تهادى      والندى ماءٌ ركد

والثرى زهر جمـد	والشذا زهر تمادى
وتتشفت بنـور	هل تحممت بعطـر
في كؤوس من أثـير	وشربت الفجر خمـراً
موجه في مسـمعك	وسكون الليل بحر
خافق في مضجـعك	وبصدر الليل قلب
وانسس داء ودواء	أعطني الناي وغن
كتبـت لـكن بماء	إنما الناس سـطور

إنما يعبر عن مزاجه الرومانتيكي في رسم صوره الشعرية بحرية لا تنقيد لصور غيره ولا تحاول تقليدها ومثله هنا كأبي تمام جرأة وحرية وتجديداً في خروجه على عمود الشعر العربي في القرن الثالث للهجرة.

فجبران في هذه الصور لا يعبر عن فكرة أو غرض عابرين لأنهما يستهويان حواسه ووجدانه وفكره حسب، بل يعبر عنهما . أي الفكرة والغرض . بلقاء حميم وتفاعل متوهج يتجلى بإيمانه المطلق بفكرته الصادرة عن هوى وقناعة تامة من حواسه المرهفة: أي أن التناغم والانسجام بين فكره وإحساسه يبدو سمة فنية من سمات صوره الشعرية. ولعل في وصف الشاعر الألماني (ريلكه . ١٨٧٥-١٩٢٦) طبيعة التجربة الشعرية، هذا الوصف الذي قال فيه (سي. دي. لويس): "لا أعلم موضعاً وصفت فيه طبيعة التجربة الشعرية وضبطها، أفصح وأكثر حقيقة من هذا." قال (ريلكه): "ليست الأشعار كما يتصور الناس ببساطة مشاعر . قلنا هذه بمايكفي . إنها تجارب. ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدناً عديدة وأناساً وأشياء. على المرء أن يتعرف على الحيوانات وأسراب الطيور والإشارات التي تعملها الأزهار الصغيرة عندما تتفتح للصباح. على المرء أن يتمكن من الرجوع بفكره إلى الطرقات في أصقاع مجهولة إلى مصادفات غير متوقعة وإلى انفعالات توقعها منذ حين إلى أيام الطفولة التي ما زالت غير واضحة وإلى الأبوين الذين جرحنا شعورهما عندما حاولا أن يقدموا لنا بعض السرور الذي لم نفهمه.. لا بد من وجود ذكريات من ليالي الحب تختلف الواحدة عن الأخرى وعويل النساء في المخاض، والنساء في الطفولة منعزلات في

خفتن وشحوبهن ونومهن ولا بد أن يكون المرء قد صاحب أناساً يحتضرون وجالس الموتى في غرفة مفتوحة النوافذ والأصوات تتردد بنوبات. ومع هذا فلا تكفي الذكريات. فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة. وعلى المرء أن يملك الصبر لاستعادتها. وعندما تتحول إلى دم في داخلنا، لنرى ونشعر، لا يمكن أن نميز من أنفسنا آنذاك فقط قد يحدث أنه في ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة الأولى من القصيدة في وسطها وتتطلق منها". (٢٦).

ما يفسر كثيراً من اهتمام جبران بمضامين مختلفة وبصور شعرية متعددة ناقشها وصورها وسكبها في مواكبه من خلال تجربته الشعرية التي كانت تسعى فعلاً إلى الكمال الذي تحدث عنه (ريلكه وس. دي لويس).

فالمواكب إذن، مطولة رومانتيكية في صورها لأن شاعرها رومانتيكي النزعة والانتماء فقد كان ميله إلى حياة الطبيعة البريئة من آثام المدنية ودنسها، سبباً مباشراً في سعي جبران الدؤوب والمخلص إلى الأصالة والبحث عن البراءة في مشاهد الطبيعة كلها. في مشاهد الصامته والناطقة على حد سواء، ونظراً لنشأته في بيت فقد الاستقرار والتكافؤ بين الأبوين وتطلعه المبكر إلى الكتابة والإبداع الفني فقد جعلاً مزاج جبران العاطفي ذا مسحة من الكآبة الشعرية أو الحزن الشعري الدفين الممتزج بنزعة التمرد الفنية على التقاليد وبالنقمة على بيئته الاجتماعية موقفاً وتعبيراً وفكرة. وهي استجابة طبيعية لتلك الكآبة وذلك الحزن العميق فكان عشقه للجمال الفطري فلسفة صوفية آمن بها جوهراً وسلوكاً فكرة وتعبيراً. فامتزجت في ذاته رومانتيكية صافية مهدت السبيل إلى أن يكون أسلوبه الأدبي: الشعري والنثري أسلوباً إيحائياً رمزياً ينفر من الأسلوب التحليلي المعتمد بساطة الإيضاح في العرض والاستنتاج صفة فنية، رافضاً كل ما يمت إلى هذا الأسلوب بصلة، علماً أن رمزية أسلوبه الإيحائي قد شاركت في تكوينها بيئته العربية . الشرقية الغنية بترائه العربي العريق وفكرها الفلسفي العميق، وشعرها الصوفي الرائع الذي يعد أروع صور الشعر الرمزي بين أشعار العالم بمعناه الأدبي . الفني.



#### ■ الهوامش:

(١) . جبران خليل جبران، حياته موته، أدبه، فنه، ص ١٦٣ .

(٢) . النزعة الإنسانية عند جبران، ص ٨٥ .

(٣) - مقدمة المواكب، نسيب عريضة، ص ٧، ١٠ ومحاضرات في جبران خليل جبران ص ١٢٢.

(٤) - محاضرات في جبران، ص (١٢٢-١٢٣)، ومي زيادة /مجلة الهلال.

(٥) - مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ج ١/ص ٢١. ومحاضرات في جبران خليل جبران، ص ١٢٣ وجبران ص ١٦٤.

(٦) - الشعر العربي في المهجر. ص ١٤-٤٢.

(٧) - جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، ص ١٠٢.

(٨) - محاضرات في جبران خليل جبران، ص (١٢٣-١٢٤).

(٩) - النزعة الإنسانية عند جبران، ص ٨٥.

(١٠) - جبران، الفيلسوف، ص ١٧٣-١٧٤.

(١١) - أدب المهجر، ص ٢٧٣-٢٧٤-٣٦٣.

(١٢) - جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، ص ١٠٩.

(١٣) - النزعة الإنسانية عند جبران، ص ٨٥.

(١٤) - مقدمة المواكب، ص ١٠-١٣-١٤.

(١٥) - مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، ص ٢١-٢٢-٢٣.

(١٦) - نفسه، ص ١٠.

(١٧) - جبران الفيلسوف، ص ١٠٢-١٠٣.

(١٨) - نفسه، ص ١٦٨-١٧٨.

(١٩) - نفسه، ص ٣٢٦-٣٢٧.

(٢٠) - جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، ص ١٢١-١٢٣.

(٢١) - جبران الفيلسوف، ص ٣٣٤-٣٣٥.

(٢٢) - الطلاس. ص ٤-٥.

(٢٣) - مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران، ج ١، ص ٢٤-٢٥. وانظر: جبران خليل جبران، لنعيمة، ص ٢٤٢، والنزعة الإنسانية.

(٢٤) - جبران الفيلسوف، ص ٣٦٠-٣٧٢.

(٢٥) - مقدمة المجموعة الكاملة، ج ١، ص ٢٣-٢٤.

(٢٦) - الصورة الشعرية، ص ٩٧-٩٨.

### مراجع الدراسة:

(١) - أدب المهجر، عيسى الناعوري، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٦٧.

(٢) - جبران خليل جبران، حياته، موته، أدبه، فنه، ميخائيل نعيمة مؤسسة نوفل، بيروت، ط ٧، ١٩٧٤.

- (٣) - جبران خليل جبران، مختارات ودراسات، سهيل بديع بشروني، مهرجان جبران العالمي ٢٣-٣٠ أيار ١٩٧٠، دار المشرق، بيروت.
- (٤) - جبران الفيلسوف، غسان خالد. مؤسسة نوفل/ بيروت، ط١، ١٩٧٤.
- (٥) - الجداول. ايليا أبو ماضي. مطبعة الزهراء، بغداد، د.ت.
- (٦) - الشعر العربي في المهجر، د.محمد يوسف نجم وإحسان عباس. مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥٧.
- (٧) - الصورة الشعرية. سي. دي. لويس. ترجمة: د.أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم. مراجعة. د.عناد غزوان. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد. ١٩٨٢.
- (٨) - المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، ج١، دار بيروت، دار صادر، بيروت، ١٩٥٩.
- (٩) - محاضرات في جبران خليل جبران، د.أنطوان غطاس كرم. معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٤.
- (١٠) - المواكب. المقدمة والنص. نسيب عريضة، المقتطف، المجلد ٥٥. ط٢، ١٩١٩.
- (١١) - النزعة الإنسانية عند جبران، عدنان يوسف سكيك، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة. ١٩٧٠.





## الفصل الثاني

### ٢ - الزمن في ملحمة كلكامش

بحث ألقى في الندوة العلمية لقسم الآثار في  
كلية الآداب . جامعة بغداد  
١٩٩٠-١٩٩١.

\*\*\*

- ١ -

الملحمة أو Epic مثال شعري رائع، نسيجه القصصي البطولي من خلال نضال شعب أو أمة بكل ما يحمل ذلك النضال من صراع ومآثر وقيم وتأريخ أسلوباً مجسداً أهمية الإنسان جماعة لا فرداً. علماً أن الفردية أو الذاتية بمعناها البطولي هي محور الملحمة بصورة عامة من خلال السرد وتمجيد الأعمال الخارقة أو الأسطورية بعيداً عن نقد الإنسان . المجتمع.

فالأحداث تنمو وتتراكم وتتفاعل وتتصارع من الجماعة نحو الفرد، ومن هنا امتزجت الروح الغنائية الشعرية بالروح الملحمية في هذا النمط أو الجنس الشعري ولاسيما في بداياته الأولى.

فالشعر الملحمي لدى جميع الأمم. قبل أن يصبح فناً مكتملاً "كان أناشيد تختلط فيها الغنائية بالملحمية، أناشيد قصيرة ذات إيقاع سريع، وقد يكون الشعر الغنائي عايش الشعر الملحمي لأن كلا منهما يتفق وجانباً معيناً من جوانب الرغبات البشرية" (١).

لاشك في أن أية ملحمة معروفة في تأريخ الآداب العالمية الشرقية والغربية كملحمة (كلكامش) العراقية القديمة التي يعتقد بعض الباحثين المختصين بالدراسات الأكديّة والسومرية وآداب وادي الرافدين باحتمال تدوينها. في العصر الأكدي بزمان سرجون الأول الأكدي (٢٣٢٥-٢٢٦٩ ق.م)، أو في (٢٢٤٤-٢٢٠٧ ق.م)، وقد تكون زمن ثاني ملك من سلالة أور الثالثة السومرية (٢٠٤١-١٩٩٣ ق.م)، علماً أن أقدم نسخة وصلتنا من ملحمة (كلكامش) قد تم استنساخها في العصر البابلي القديم (١٩٥٠-١٥٥٠ ق.م) (٢) ويذهب الأستاذ طه باقر إلى القول بهذا الخصوص مؤرخاً لهذه الملحمة "إن المتفق عليه بين النقاد أن هذه الملحمة بشكلها الأكدي تعد نتاجاً أدبياً بابلياً صرفاً. وأن هذا النتاج... يضعه الباحثون في مصاف الآداب العالمية المشهورة، كما أنهم مجمعون تقريباً على أن زمن تدوين الملحمة يرقى إلى مطلع الألف الثاني ق.م. أي إلى العهد المعروف في تأريخ حضارة وادي الرافدين بمصطلح العهد البابلي القديم (٢٠٠٠-١٥٠٠ ق.م)، والذي تميز بحركة كبرى في التأليف والجمع، والتصنيف في شتى صنوف العلوم والمعارف والآداب. والمرجح أن الملحمة صارت في شكلها النهائي بين العصر البابلي القديم والعصر الكشي (٢٠٠٠-١٢٠٠ ق.م) وعلى وجه الخصيص في حدود (١٢٥٠ ق.م)، على يد الجامع الذي ورد اسمه بهيئة (سين). ليفي. اونني. Sin - Leqe- Unninni (٣)، والباذة هوميروس اليونانية. إذ يعتقد الباحثون في الآداب اليونانية أو (الإغريقية) القديمة أن هوميروس قد ظهر بين القرن الثاني عشر والقرن السابع قبل الميلاد. وكان نبوغه في منتهى القرن العاشر أو بدء التاسع قبل الميلاد، أو نحو (٩٠٠ ق.م).

ويعتقد مؤرخو الرومان أن نبوغ هوميروس نحو (٩٠٣ ق.م) (٤) - قد مرت بمراحل ثلاث: المرحلة الدينية: (الأساطير والآلهة والأرباب) والمرحلة البطولية والصراع حول مفهوم الوطن، أو فكرة الوطن حيث يبرز دور الإنسان. البطل قبل الإنسان. الجماعة، وأخيراً المرحلة الأدبية، ويقصد بها مرحلة الاستقرار والتوحد الوطني والقومي لهذا الشعب أو تلك الأمة. ولعل المرحلة الأخيرة وأعني بها الأدبية هي مصدر التراث الملحمي بلغة النقد الأدبي؛ ذلك التراث الذي يؤلف مصدر الملحمة في حالة نبوغ شاعر مبدع كمؤلف ملحمة (كلكامش) العراقية وهوميروس شاعر ملحمة الإلياذة اليونانية.

إن هذه المراحل التاريخية. الفنية هي التي تؤلف البناء الفني لأية ملحمة في الشعر الإنساني، فالصراع والتوتر النفسي الذاتي والجمعي من خلال الأحداث



التأريخية لأية أمة من الأمم هو تجسيد لمضمون الملحمة بكل ما يحمل ذلك المضمون من تناقض وتأرجح بين الروح الذاتية أو الغنائية والروح الجماعية أو الاجتماعية، إذ سرعان ما يؤول ذلك الصراع إلى صراع بين حضارتين أو ثقافتين أو فكرتين عميقتي الجذور في نفوس أبناء كل منهما، حيث يولد ما اصطلح عليه "بعالم الملحمة"، وهو العالم الذي يتميز فيه الفرد بكونه يشعر بروابط قوية تشده إلى الطبيعة وهذا ما نلاحظه بوضوح في ملحمة كلكامش التي تستمد من الطبيعة العراقية القديمة (الأكدية والسومرية والبابلية)، الجامدة والمتحركة أكثر صورها الفنية بكل رموزها الحضارية ودلالاتها الفكرية وسماتها الواقعية كالبطولة والحس الديني المصاحب لنشأة الحضارة في مدى استثمارها للخوارق والأساطير تجسيدا للبطولة الفردية والحس القومي والوطني، ذلك الحس الذي لا يخلو من نظرة إنسانية شاملة ذات أبعاد فلسفية يتبوأ فيها الزمن بمعناه الفكري والحضاري ودلالة الصراع فيه مكاناً مهماً يشرح أبعاد الموضوعية ويعبر عن ماهيتها وأطرها الاجتماعية حين يذوب الشاعر في أمته حيث (تغور الانفعالات الفردية، والنزوات الخاصة في أعماق النفوس، وتتعالى العواطف الجماعية والانفعالات المشتركة ويسود النفس شعور الاندماج بالغير وتطغى الموضوعية على الذاتية)) (٥)، إذ يولد أسلوب الملحمة السردية القائم على القص فتتوهج المغامرات ذات الطابع الديني حيناً أو ذات الطابع البطولي البدائي حيناً آخر أو الطابع التأريخي حيناً ثالثاً ومن هنا يولد ما يصطلح عليه بشكل الملحمة من الناحية الفنية والأسلوبية.

## - ٢ -

قيل إن الزمن أو الزمان هو الدهر وقيل هو مظهر من مظاهر الكون بمعناه الفلسفي أي أنه صورة من صور الصراع الوجود الإنساني حين يبدو لم تأمله أو معانقه شكلاً من أشكال الحس والوجدان أو الفكر وهو عندئذٍ يصير ركناً مهماً من أركان الحياة الإنسانية ولاسيما حين يتجاوز الوهم أو الخيال يصير واقعاً ملموساً ويرتبط بالذات الأدبية بعداً فنياً مهماً في هذه الذات حين تكون جسداً مكانياً هو في حقيقة أمره وعاء للزمان. لذلك فإن الصراع بين الحضارة والبداءة أو بين التخلف والتقدم هو في الواقع صراع بين أشكال زمانية في أوعية أنية مختلفة وهذا ما تكشفه أو تحاول كشفه الملحمة التأريخية والملحمة الوجدانية من خلال تفاعل أحداثها وتناقض صورها وتفاوت حركة أبطالها. فالقوة والثقة والدعة والمتعة الكونية التي تدفع الشعراء، ولاسيما شعراء الملاحم نحو العالم "قامت أيضاً على

الإدراك الحسي للزمن لا لكونه عاملاً يؤدي إلى لا موت العدم بل كونه اتجاهًا يقودنا نحو ضياء المستقبل" (٦)، فالزمن هو التغير الذي يجري في الحياة المرئية وغير المرئية ومن هنا برزت المقولة الفلسفية العريقة في القدم التي نادى بها أفلاطون (٤٢٨-٤٠٠ ق.م . ٣٤٧ ق.م)، "كل الأشياء تتغير لاشيء ثابت"، مع اعتقاده بأن "عالم المثل"، وهو عالم الحقيقة . عالم ثابت لا يتعرض أبداً للتغيير، إنه "عالم خارج الزمن" (٧)، والعالم المتغير "الذي تحاول ملحمة كلكامش تصوير بعض جوانبه المهمة، هو عالم الأشياء المحسوسة، عالم المظهر والتغير المرتبط بالزمن ارتباطاً جدلياً عميقاً، لذا عد أرسطو طاليس (٣٨٤ ق.م . ٣٢٢ ق.م)، الزمن وثيق الصلة بالحركة ولا يمكن أن يوجد دون تغير، ومنذ ذلك الحين ارتبط مفهوم الزمن بدلالات فلسفية ونفسية واجتماعية مختلفة فهو "نوع من الإحساس"، كما يرى ذلك (كنت/ ١٧٢٤-١٨٠٤)، وهو دلالة: "مرتبطة بتحليل حالات الشعور"، كما يراه الفلاسفة المحدثون حتى استقر مفهومه عند (مارتن هيدجر M.Heidegger المتوفي ١٩٧٦) حين ذهب إلى الاعتقاد بأن "الزمان الحقيقي ذو أبعاد أربعة: المستقبل، الحاضر، والتلاسم ما بينهما، وهذا التلاسم هو الذي يفتح الأبعاد الثلاثة الأخرى بعضها على البعض" (٨)، وعلى هذا الأساس فإن أية ملحمة حين تصور بعض الأحداث الحسية أو المواقف البطولية أو الخوارق تحاول فهم ظاهرة التغير على أنها عنصر جوهري من عناصر الحركة في النفس الإنسانية، ومن هنا قيل: ((إن وجودنا يزداد ثراء وامتلاء كلما توغل بنا الزمن وكلما تدفق وغاص في مجرى شعورنا، فحركة الزمن إنما تمثل حركة شعورنا التي لا تخضع للتعريف أو التحديد" (٩)، ومن خلال هذا التصور أو الفهم يبرز دور الفنان بمعناه الواسع، كشاعر الملحمة، في تفسير عناصر الحركة والظواهر التي تحيط بنا . أي الزمن . "تفسيراً خيالياً وجدانياً مستعيناً في ذلك بحاسته الفنية التي تمنحه قدرة على ابتكار عالم جديد ينبض بالحياة وينبض بالصور والأشكال والألوان" (١٠)، كما تظهر مثل هذه القدرة عند مؤلف ملحمة (كلكامش)، وهذا ما دفعني إلى تحديد مفهوم الزمن أو المغزى الجمالي لملاحمة (كلكامش) كفن زمني أو ملحمة زمنية بمعناها الفكري والنفسي ولاسيما في تصويرها للخوارق أو مافوق إنساني مقبول، فالزمان ((لا يفصل عن مفهوم الذات، فنحن في نمونا المعصوب والنفسي في الزمان، وما نسميه بالذات أو الشخص أو الفرد لا تحصل خبرته أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التي تشكل سيرته)) (١١) وإذا صح القول، وربما يبدو صحيحاً وسليماً، إن الملحمة؛ أية ملحمة، يمكن أن تعد مصدراً مهماً من مصادر دراسة الإنسان المجتمع، فهذا يعني أن هذا المصدر

التأريخي هو في حقيقته ربط تفسير زمني متطور ومتحرك، ومن هنا قيل "إن الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني" (١٢)، وهذا يعني أن العلاقة القائمة بين ظواهر الحياة والواقع المعاش هي محور "هذا الزمن". وفي ملحمة كلكامش أكثر من إشارة إلى وجود هذه العلاقة بين هذين الرمزتين المتشابهين، في مفهوم الصراع والزمن الكامن وراء هذا الصراع بين أبطال الملحمة ذاتها أو بين حالات التوتر النفسي ومظاهره عند بعض شخوصها الوهميين والخياليين أو ما يمكن أن نصطلح عليهم بشخص مافوق الواقع أو ما وراء الزمن "وشخصها الواقعيين، بناء الواقع أو بناء الزمن الذاتي . الإنسان المعاش، (كلكامش)، بطل الملحمة على سبيل المثال، المؤلف من ثلثي إله وثلث بشر أو إنسان، قد لا يملك طبيعة بمعناها الواقعي المعروف أو معناها السوي، لكنه دون أدنى ريب، ذو تأريخ، وهنا يغدو الزمان في الربط بين "الطبيعة" و"التأريخ"، عنصراً مهماً من عناصر التحليل الوجودي للإنسان أسطورياً أو حقيقياً. "فالخلود" أو الصراع بين الوجود والعدم أو البقاء والفناء في ملحمة (كلكامش) هو حرب من "الأبدية" ويعني هذا الخلود بالمفهوم الذي أريد توضيح (اللا زمان أو المستقبلية) وليس الزمن اللانهائي. ومن هنا تبدو هذه الملحمة رائدة في هذا الميدان، في ضوء التحليل النقدي للشعر الملحمي من داخل نصوصه وليس من خارجها.

فالنص . ملحمة (كلكامش) - نص عريق، وهو أثر يخلقه مبدع. ولكي نقف على روح الخلق والإبداع في هذا النص الملحمي يجدر بالباحث أو المحلل الأدبي أن يقرأه من الداخل قراءة عميقة بعيدة عن الهامشية الذاتية والترهل السطحي. فملحمة كلكامش حاولت بوصفها فناً لغوياً إن تثبت أن الزهرة التي تتبسم اليوم سوف تبقى حية طرية غداً وبعد غد ولكنها أي الملحمة أدركت أن الزمن القديم لا يزال حراً في حركته وتلك الزهرة التي تتبسم اليوم سوف تموت غداً (١٣)؛ أي أن "رحم الزمن" يبقى يغذي الإنسان عن طريق الصراع حيناً أو الوفاق حيناً ثانياً "بدم البقاء" و"الحركة" و"التجدد" وليس الخلود والبقاء الأبدي بمعناه المادي أو دلالاته الحسية.

ومن هنا يمكن أن تعد ملحمة كلكامش بمعناها الزماني أروع من الإلياذة وذلك لغنى ملحمة (كلكامش) بالصور الخيالية التي تفوق حد الوهم وتتجاوز حد الحدس دون أن تبتعد عن الحقيقة . الواقع، في حين كانت الحقيقة رائد هوميروس في إلياذته "أما الخيال فإنما اتخذ حلية وشى بها شعره فبهر بها النواظر فعلقت بها الخواطر وهذا هو السر في شغف ناشئة اليونان كافة بمطالعة شعره" (١٤).

فضلاً عن أن ملحمة كلكامش قائمة على عنصر المفاجأة والتغير أو إذا شئنا القول بلغة النقد الملحمي، قائمة على عنصر تدفق الأحداث المتصارعة والمتفاعلة فيما بينها من خلال حركة التغير القوية في إحشاء نصها، محققة المقولة التي ترى "أن لاشيء يدوم سوى التغير" (١٥) علماً أن هذا البناء الفني العريق في تأريخه قد أكسبها هذه الشهرة فضلاً عن تمتعها بنكهة الزمان العراقي القديم بكل أجوائه وأمدائه المختلفة وتطلعاته ونظراته إلى الوجود والكون عصريئذ. فإذا كانت "الأسطورة نسقاً لا زمانياً" (١٦) على حد تعبير (توماس مان)، فإن جمال ملحمة (كلكامش) الأسطوري قد جعلها واحدة من الروائع الأدبية الخالدة في تأريخ الإنسان، أو بعبارة أخرى جعلها ملحمة مستقبلية تتخطى حدود الزمان والمكان المألوفة بمعناها الحسابي والشكلي. إن جمالها الأسطوري، لا يعني تزييفاً للواقع، بل انعكاس خيالي لذلك الواقع، على الرغم مما فيه من خلود ومبالغة.

ف (كلكامش) و (أنكيو) بطلان يقفان ضمن مجرى التأريخ وكانا يعيشان في وجود زمني. وقد تجلى مجرى تأريخهما ووجودهما الزمني في الصراع بين الحضارة والبداءة، أو بين الاستقرار واللا استقرار، أو بين قيم المدينة والمدنية وقيم البداءة والانتقالية؛ بين الأطر الاجتماعية الثابتة على أنها تقاليد حضارية والأطر البدوية العفوية التي ترى في الطبيعة أروع تقليد وأغنى تراث.

إن استقرار الصراع بين هذين الرمزين لم يحصل بسرعة ولم يهدأ إلا بعد توفر عنصر التكافؤ والتعادل المادي والجسدي قبل عنصر التكافؤ والتعادل المعرفي. وقد قاد هذا التكافؤ والتعادل إلى لقاء حميم وصدافة عريقة امتازت بالوفاء وسمو القيم الأخوية حين ذابت البداءة بعفويتها (أنكيو) في الحضارة بتقاليدها (كلكامش)، إذ ولد نتيجة لهذا اللقاء المتناقض، زمان وجودي، ذاتي وإنساني جعل هذه العلاقة بصدافتها النقية المتعادلة، سبيلاً للبحث عن خلود الإنسان في تحديه للمجهول وأخيراً في تحديه للموت، أو الفناء، علماً أن عملية التحدي كانت عملية تفاهم وتخابط أصيلة وواقعية بين (كلكامش) و (أنكيو) فضلاً عن كونها عملية استقطاب للفكر والوجدان الإنسانيين. فقد وجد العراقيون القداماء في هذه المرحلة كل عزاء وسلوى في مغالبة مصائب الزمان ونكبات الدهر دونها الموت. (١٧)

ملحمة (كلكامش) واحدة من أقدم الملاحم الأدبية في تأريخ الفكر الإنساني، حاولت . ربط مفهوم الزمن، في ضوء ماكان يتصوره إنسانها عصريئذ، بعالم التغير والتجدد والديمومة أو إذا شئنا بعالم الحركة الذي كان يعيش في كل جزئياته

وشعائره وطقوسه. فقد حاول الإنسان "بتصوراته التجريدية واجتهاداته التجريبية أن يخرج من (نسق التغير) إلى (نسق الثبات) ويحيا في شباب دائم بلا شيخوخة ولا فناء" (١٨)، وهذا ما حاولت الملحمة تجسيده من خلال أحداثها وصراعاتها ومغامراتها وخوارقها وأساطيرها سعياً وراء الخلود والشباب الدائم، أي محاولة الهرب من الموت والفناء أو العدمية إلى البقاء والديمومة. متخطية حلقة التغير الحادث إلى حالة الثبات المستمر. فكانت رحلة كلكامش للقاء (أدونيشتم) . الخالد . هي رحلة البحث عن سر الخلود وأكسير الشباب الدائم، فالحصول على النبات الذي يهب الشباب الدائم، أو كما يرى بعض الباحثين أن (زهرة الخلود - The flower of Immortal) التي غامر كلكامش في اقتطافها من أعماق اليم، هي رمز الخلود والبقاء الذي يتحدى الفناء. وهي مغامرة درامية، مأساوية، تكاد تكون رائدة في هذا المضمون الفكري . الأدبي في تأريخ الملاحم الشعرية في العالم، علماً أن وجود الإنسان منذ الأزل هو وجود مأساوي في صراعه بين البقاء والفناء ولاسيما في نظرتة للموت وهذا ما صورته ملحمة كلكامش وظهر واضحاً في الأساطير الإغريقية (١٩)، التي جاءت بعد هذه الملحمة في تأريخ الصراع الإنساني بين الشباب والشيخوخة أو الخلود والعدم"، فإذا كان الخلود أمراً مستحيلاً للإنسان لأن الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخلق، فباستطاعة كلكامش وأي إنسان آخر أن يخلد بأعماله ومآثره فيبقى ذكره ما بقي الدهر" (٢٠) وذلك هو الخلود المعنوي الذي تعكس هذه الملحمة جانباً مهماً وفعالاً من جوانبه في حياة الإنسان. فلا غرابة إذا ما كانت ملحمة كلكامش رائدة هذا الضوء المتوهج في فكر الإنسان وأعماق وجدانه الشعري"، إن مدى الملحمة ومجالها وقوتها الشعرية العارمة جعلتها تتال إعجاب الناس في كل العصور. ففي العصور القديمة انتشر أثر هذه الملحمة الشعرية إلى لغات ومراكز حضارية عديدة، واليوم تستحوذ على الشـعـر وعشـاقه عـلى حـد سـواء

(٢١).

### . ٣ .

قبل البدء بتحليل ملحمة (كلكامش)، تجدر الإشارة إلى أمور مهمة تتعلق بهذه الملحمة بوصفها نصاً أدبياً ذا نكهة حضارية عريقة خاصة في تأريخ الآداب العالمية. وهي أمور تدخل ضمن الإضاءة الخارجية للنص من حيث البناء الفني والتوثيق والقيمة التاريخية:

أ. جاءت الملحمة على هيئة وحدة قصصية متكاملة في آخر نسخة لها من القرن السابع ق.م. وهو المعهد الذي يرجع إليه القسم الأعظم من نصوصها في الألواح الطينية التي عثر عليها في دار كتب الملك الآشوري (آشور بانيبال: ٦٨-٦٢٦ ق.م).

ب. إن هذه الملحمة أقرب ماتكون إلى الجمع الأدبي في ضوء تسلسل حوادثها. علماً أن أصول هذه الحوادث بنصها الذي جاءنا باللغة الأكديّة (البابلية)، ترجع إلى مصادر سومرية. كما يرى ذلك الباحثون المختصون في هذا الحقل المعرفي المهم في حضارة وادي الرافدين. ج. تتألف هذه الملحمة من اثني عشر لوحاً تدور حول أعمال وحوادث مختلفة.

د. تبدو الملحمة كلها كأنها وحدة فنية مطردة على الرغم من أن المؤلف أو المؤلفين استعملوا ما يشبه طريقة سرد القصص المتبعة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة في ربط قصة بأخرى.

هـ. إن القاعدة العامة في الحضارة القديمة هي ندرة ذكر أسماء مؤلفي القطع الأدبية باستثناء حالة النساخ والجامعين. وعلى هذا الوجه ذكر أحد جامعي ملحمة كلكامش "سلسلة كلكامش طبق نسخة" سين. ليلي. اونني Sin - Leqe - Unninni...

و. إن كتاب العراق الأقدمين درجوا على أن يعنونوا المواضيع الأدبية بأول بيت أو عبارة في القطعة الأدبية مثل عنوان ملحمة كلكامش. ز. معنى (كلكامش) مترجماً إلى اللغة الأكديّة ((المحارب الذي في المقدمة)). كما يحتمل أن يكون معنى اسمه بالسومرية ((الرجل الذي سينبت شجرة جديدة)) أي الذي سيولد أسرة.

#### -٤-

تؤلف الواح الملحمة وهي اثنا عشر لوحاً أو إذا شئنا فصلاً وربما مشهداً ملحماً معيناً، النص الأدبي أو الشعري لهذه الملحمة. وقراءة هذا النص الملحمني من الداخل هي إضاءة فنية لأحداثه المختلفة وأبعاده النفسية وانعكاساته الاجتماعية والفلسفية كما تظهر على لسان شخصه وحواره وطريقة سرده ووحده الزمكانية واستثماره الخلاق للأساطير والخراف.

١ - يبدأ المشهد الأول (اللوحة الأولى) بظهور كلكامش "الذي عرف جميع الأشياء وأبصر أسرارها وكشف خفاياها، أمام بناء سور (أوروك) وفي معبد (عشتار) الربة الطاهرة. في هذا المشهد يبدو الزمن مظهرًا من مظاهر الحياة الاجتماعية وفيه صورة أو مجموعة صور -للظلم والمعاناة- بعد خبرة طويلة في معرفة الأشياء واكتساب الحكمة من تجارب الإنسان جزئيات الحياة:

هو الذي رأى كل شيء فغنى بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من غيرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء

لقد أبصر الأسرار - وكشف عن الخفايا المكتومة

وجاء بأنباء ما قبل الطوفان

لقد سلك طرقاً بعيدة متقلباً ما بين التعب والراحة

ولعل في التعبير الفني الرائع:

"ننقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبره"

بكل ما يحمل من روعة في صورته الشعرية، أروع دلالة للمعاناة.. وفي هذا المشهد تصوير رائع لرمز الملحمة أو بطلها كلكامش:

.. وستجد كم "عانى كلكامش" من الغناء والنصب

وفاق جميع الحكام، إنه ذو الهيئة البهية السامية

إنه البطل، سليل أوروك، والثور النطاح

إنه المقدم في الطليعة

وهو كذلك في الخلف ليحمي إخوته وأقرانه

إنه المظلة العظمى، حامي (أتباعه) من الرجال

إنه موجة طوفان عاتية تحطم حتى جدران الحجر

.. كلكامش المكتمل في الجلالة والألوهية

إنه هو الذي فتح مجازات الجبال

وحفر الآبار في مجازات الجبال

وعبر البحر المحيط، إلى حيث مطلع الشمس..

كلكامش هنا هو (رمز الحضارة) وفي هذا المشهد أو الفصل يبرز رمز الصراع الآخر (أنكيديو) وهو (رمز البداوة) والعفوية التي لا تعرف القيود. يولد (أنكيديو) صنواً للتعادلية الاجتماعية بمفهوم الزمن:

.. فاخلفي الآن غريما له

وليكن مضاهيا له في قوة اللب والعزم

وليكونا في صراع مستديم، لتتال "أوروك" الراحة والسلام فيخلق الغريم):

.. يكسو جسمه الشعر الكث

وشعر رأسه كشعر المرأة

.. لا يعرف الناس ولا البلاد

... ومع الظباء يأكل العشب

ويتدافع مع الوحش عند مساقي الماء

ويسير قلبه مع الحيوان عند موارد الماء

٢- المشهد الثاني (اللوحة الثاني): يبدأ الصراع بين الخير الفطري أو العفوية أو البداوة الحرة النقية والعهر أو الشر أو التحدي، حيث ينقاد (أنكيديو) ويبدأ الصراع بين قيم قديمة موروثية بسلوك معين إلى قيم جديدة طارئة في لقائه (كلكامش) الأسطورة ويتم اللقاء مع (أوروك) وهنا يأخذ الزمن أو الزمان بعداً درامياً حيث تتأزم الأحداث وتتصارع الأفعال الفردية والجمعية فيما بينها.

سار أنكيديو إلى الأمام وخلفه البغي

ولما دخل أوروك ذات الأسواق الواسعة

تجمع الناس حوله وقالوا عنه:

إنه مثيل كلكامش في البنية

ولكنه أقصر قامة وأقوى عظما

إنه أقوى من في البلاد، وذو بأس شديد

لقد رضع لبن حيوان البر في البادية

وفي "أوروك" لن تنقطع قفقه السلاح

فرح الأبطال وهللوا قائلين:



لقد ظهر بطل ند وكفؤ للبطل الجميل  
.. واقترب كلكامش ليتصل بالآلهة مساء  
وقف أنكيديو في الدرب يسد الطريق بوجهه  
... تلاقيا في موضع سوق البلاد  
سد (أنكيديو) الباب بقدميه  
ومنع كلكامش من الدخول  
أمسك أحدهما بالآخر وهما متمرسان (بالصرع)  
وتصارعا وخارا خوار ثورين وحشيين  
حطما عمود الباب وارتج الجدار  
وحيثما أثنى كلكامش ركبته وقدمه ثابتة في الأرض (ليرفع أنكيديو)  
واستدار ليمضي  
هدأت سورة غضبه  
كلمه (أنكيديو) وقال له:  
"إنك الرجل الأوحى، أنت الذي ولدتك أمك"  
ولدتك أمك "نسونا"، البقرة الوحشية المقدسة  
ورفع "انليل" رأسك عالياً على الناس  
وقدر إليك الملوكية على البشر"  
٣- المشهد الثالث (اللوحة الثالث): ينتهي فيه الصراع بين بطلي الملحمة:  
كلكامش وأنكيديو إلى لقاء حميم وصداقة عميقة الأبعاد والجنور،  
تتجاوز حدود الذات و"الأنا" إلى مستوى الفكر و"النحن"  
"إنه اللقاء بين الحضارة والبداءة.. اللقاء الطبيعي لدحر عدو  
مشترك لهذين الرمزين، ألا وهو (خمبابا) الوحش الذي يقيم في غابة  
الأرز:  
.. قبل أحدهما الآخر وعقدا أواصر الود ما بينهما  
... ملأ الأسى قلب "أنكيديو" واغرورقت عيناه بالدموع  
وأطلق الحسرات والآهات  
فواساه كلكامش وكلمه قائلاً:

"لماذا اغرورقت عيناك بالدموع يا صديقي؟

ولم ملأ الأسي لبك وصرت تصعد الزفرات؟"

فتح "أنكيديو" فاه وقال لكلكامش:

"يا صديقي أشعر بالعبرات تخنقني

لقد تراخى ساعداي

واستحالت قوتي وهنا

فخاطب كلكامش "أنكيديو" وقال له:

"يسكن في الغابة" خمبابا" الرهيب

فلنقتلنه كلانا أنا وأنت

لكي نزيل الشر من البلاد..

٤- المشهد الرابع (اللوحة الرابع): يدخل الزمن مرحلة المعاناة والمأساة بعد جهد جهيد للوصول إلى مصدر الشر للقضاء عليه، الوصول إلى (بوابة غابة الأرز) مفتاح الخلود والسبيل إليه وتحقيق الغاية.

٥- المشهد الخامس (اللوحة الخامس): يبدو الزمن في هذا المشهد ذا بعد مادي، حسي يتجلى في التأمل والتفكير لقهر عدو الزمن - الخلود. ولكن هذا المشهد غني باللاشعور والأحلام. وهنا يتغلغل مفهوم الزمن بمعناه الأدبي الملحمي في أعماق اللاشعور أو اللاوعي كما يقال بلغة التحليل النفسي المعاصر.

٦- المشهد السادس (اللوحة السادس): الزمن - الخلود ينتصر، البطل يحقق الحلم. اللاشعور يصير شعوراً أو اللاوعي يبلغ مرحلة الوعي حيث يعود كلكامش منتصراً إلى "أوروك" فتقع في حبه (عشتار التي هامت به هياماً شديداً وعرضت عليه الزواج منها وصارت تمنيه.. فيهجرها.. وفي هذا المشهد تتجسد الذاتية في أعلى صورها عند هذا البطل ولكنها لن تصل إلى حد العشق الذاتي أو النرجسية - المرضية.

... غسل (كلكامش) شعره الطويل وصقل سلاحه

وأرسل جدائل شعره على كتفيه

وخلع لباسه الوسخ واكتسى حلاً لطيفة

ارتدى حلة مزركشة وربطها بزنار

ولما أن لبس كلكامش تاجه  
 رفعت "عشتار" الجليبة عينيها  
 ورمقت جمال كلكامش (فنادته)  
 "تعال يا كلكامش وكن حبيبي الذي اخترت  
 امنحني ثمرتك (بذرتك) اتمتع بها  
 ستكون أنت زوجي وأكون زوجك  
 سأعد لك مركبة من حجر اللازورد والذهب  
 عجلاتها من الذهب وقرونها من البرونز  
 وستربط لجرها "شياطين الصاعقة" بدلاً من البغال الضخمة  
 وفي بيتنا ستجد شذى الأرض يعبق فيه إذا ما دخلته،  
 إذا ما دخلت بيتنا  
 فستقبل قدميك العتبة، والدكة  
 سينحني خضوعاً لك الملوك والحكام والأمراء  
 وسيقدمون لك الأتاوة من نتاج الجبل والسهل..  
 ... ففتح كلكامش فاه وأجاب عشتار الجليبة:  
 " .. أي خير سأناله لو أخذتك (زوجة)؟  
 أنت! ما أنت إلا الموقد الذي تخدم ناره في البرد  
 أنت كالباب الخلفي لا يصد ريحاً ولا عاصفة  
 أنت قصر يتحطم في داخله الأبطال  
 أنت فيل يمزق رحله  
 أنت قبر يلوث من يحمله  
 أنت قرية تبلل حاملها  
 أنت حجر مرمر ينهار جداره.."

٧- المشهد السابع (اللوح السابع) حوار بين (أنكيو) وكلكامش. حيث يبدأ  
 الزمان بمعناه التأمل يذوي بمرض (أنكيو) وعندئذ تبدأ المعاناة من  
 طرف واحد. معاناة كلكامش البطل الوحيد في وجود صامت يوحى  
 بالفناء والعدمية. فحلم (أنكيو) بانتهاء رحلة عمره. أثارت في نفس

كلكامش دوافع القلق من واقعه والخوف من مصيره بعد الموت الذي يعد  
في واقع الأمر حالة تغير في الحياة وليس معناه انتهاء الحياة وفناءها  
أو ميلاد العدم:

.. أقام كلكامش حفل فرح في قصره

وعندما نام "أنكيديو" رأى حلمًا

فنهض أنكيديو وقص رؤياه على صاحبه

"يا صاحبي أي حلم عجيب رأيت الليلة الماضية

(رأيت) أن "آنو" و"انليل" و"إيا" وشمش السماوي

قد اجتمعوا يتشاورون وقال آنو لانليل:

"لأنهما قتلا الثور السماوي وقتلا خمبابا

فينبغي أن يموت ذلك الذي اقتطع أشجار الأرز من الجبال

ولكن انليل أجابه قائلاً: إن أنكيديو هو الذي

سيموت. ولكن كلكامش لن يموت

رقد "أنكيديو" مريضاً أمام كلكامش

وأخذت الدموع تنهمر من عينيه

فقال له كلكامش: يا أخي العزيز علام يبرؤني من دونك

وأردف يقول: هل سيتحتم علي أن أرقب أرواح الموتى وأجلس عند باب

الأرواح؟

وهل سيكتب علي أن لا أرى صاحبي العزيز بعيني؟

...

رفع أنكيديو عينيه وخاطب الباب كما لو كان إنساناً مع أن باب خشب

الغابة لا يفهم ولا يعقل:

...

فتح كلكامش فاه وقال لأنكيديو:

"حباك انليل بقلب واسع

ومنحك الحكمة ولكنك تقول قولاً شططاً.

علام يا صاحبي نطقت بهذه الأقوال الغريبة؟

كانت رؤياك رؤيا عجيبة ولكنها مخيفة  
وما أكثر الرؤى العجيبة!  
يسلط الآلهة على الأحياء الأحران  
وتسلط الرؤى على الباقين من الأحياء الأحران  
سأنام وأتضرع إلى الآلهة

٨- المشهد الثامن (اللوحة الثامن): يموت (أنكيديو).. بشرخ مفهوم الزمن  
بمعناه الحضاري، ويبدأ الزمان يدخل مرحلة الحزن واللوعة والأسى، أي  
الإخفاق في الوصول إلى الخلود أو الإحباط الذي يصاحب كل صراع  
إنساني في حياة أبطال الملاحم:

... "يا صاحبي لقد حلت بي اللعنة  
فلن أموت ميتة رجل سقط في ميدان الوغى  
كنت أخشى القتال (ولكنني ساموت ذليلاً حتف أنفي)  
من يسقط في القتال يا صديقي فإنه مبارك  
.. عندما نورت أولى خيوط الفجر قال لكلامش لصديقه:  
"يا أنكيديو" إن أمك طيبة وأبوك حمار وحش  
وعسى ألا يبخل البوح عليك مساء بها،  
وليندبك شيوخ أوروك ذات الأسوار  
... وليبكك الفرات الطاهر الذي كنا نسقي منه  
لينح عليك محاربو "أوروك" المحصنة  
ليبكك من عظم اسمك في أريدو  
.. من أجل "أنكيديو" خلي وصاحبي.. أبكي  
وأنوح نواح الثكلى  
إنه الفأس التي في جنبي وقوة ساعدي  
والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي يدرأ عني  
وفرحتي وبهجتي وكسوة عيدي  
لقد ظهر شيطان رجيم وسرقه مني  
يا خلي وأخي الأصغر..

٩- المشهد التاسع (اللوحة التاسع): الذهول والأسى والإحباط في حياة كلكامش بعد موت رفيقه وصاحبه الأمين في رحلة العذاب والتحدي، أنكيديو.. أي أن الزمن الأدبي في هذا المشهد ما زال مشحوناً، كما يقال، بالذهول النفسي وخيبة الأمل التي قد تقترب من السوداوية في بعض الأحيان من أجل أنكيديو، خله وصديقه.

بكى كلكامش بكاءً مرّاً

وهام على وجهه في الصحارى (وصار يناجي نفسه)

إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيديو؟

لقد حل الحزن والأسى بجسمي

خفت من الموت، وها أنا أهيم في البوادي.."

١٠- المشهد العاشر (اللوحة العاشر): الافتتاح بالأمر الواقع والعودة إليه حيث يتعذر تحقيق الخلود وهذا يعني ارتداد الزمن أمام تحدٍّ أزلي لا يقهر:

.. قال "أوتو غيبشتم" لكلكامش:

"إن الموت قاس لا يرحم

هل بنينا بيتاً يقوم إلى الأبد؟

وهل ختمنا عقداً يدوم إلى الأبد؟

وهل يقتسم الإخوة ميراثهم ليبقى إلى آخر الدهر؟

وهل تبقى البغضاء في الأرض إلى الأبد؟

وهل يرتفع النهر ويأتي بالفيضان على الدوام؟

... ولكن الموت لم يكشفوا عن يومه"

١١- المشهد الحادي عشر (اللوحة الحادي عشر):

تجسيد لقصة الطوفان والاهتداء الموهوم إلى نبتة الشباب أو نبتة الخلود.. الأمل بدأ يتحقق ولكنه سرعان ما يزوي ويتلاشى حين يفقد كلكامش سر الخلود.. تتجدد المأساة أن هذا المشهد يعني انتهاء الصراع والهبوط إلى أرض الواقع بعد أن كانت تلك المشاهد صوراً لما فوق الواقع.

.. لقد جئت يا كلكامش إلى هنا وقاسيت التعب

فما عساني أن أعطيك حتى تعود إلى بلادك؟  
 سأفتح لك، يا كلكامش، سرّاً خفياً  
 أجل! سأكشف لك عن سر من أسرار الآلهة!  
 يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه  
 وشوكه يخز يدك كما يفعل الورد  
 فإذا ما حصلت يدك على هذا النبات وجدت الحياة (الجديدة)  
 وما أن سمع كلكامش هذا القول  
 حتى فتح المجرى الذي أوصله إلى المياه العميقة  
 وربط بقدميه أحجاراً ثقيلة  
 ونزل إلى أعماق المياه حيث أبصر النبات  
 فأخذ النبات الذي يخز يديه  
 وقطع الأحجار الثقيلة من قدميه  
 فخرج من عمق البحر إلى الشاطئ  
 ثم قال كلكامش لـ "أور - شنابي" الملاح:  
 "يا أور - شنابي"، إن هذا النبات عجيب  
 يستطيع المرء أن يعيد به نشاط الحياة  
 وسيكون اسمه "يعود الشيخ إلى صباه كالشباب"  
 لأحملنه معي إلى "اوروك" المحصنة  
 واشرك معي (الناس) ليأكلوا منه  
 وأنا سأكله (في آخر أيامي) حتى يعود شبابي  
 .. وأبصر كلكامش بئراً باردة الماء  
 فورد (نزل) فيها ليغتسل في مائها  
 فشمت الحية ثدى (نفس) النبات  
 فتسللت واختطفت النبات  
 ثم نرعت عنها جلدها  
 وعند ذاك جلس كلكامش وأخذ يبكي

حتى جرت دموعه على وجنتيه.."

١٢ - المشهد الثاني عشر (اللوح الثاني عشر):

في هذا المشهد حوار عن الحياة ما بعد الموت بين (أنكيديو) الغائب و(كلكامش) الحاضر، الخائب يدخل الزمان عالم الغيبيات حيث تستجيب الآلهة والأرباب إلى رجاء كلكامش للقاء صديقه ورفيق رحلة صراعه الأبدي.. فتلتقي الروحان حيث يتحول الزمان إلى بعد روحي -أخروي، قد يوحى بانتهاء الأزمة في الواقع بالإخفاق، لينتحر الزمان بتأوهات كلكامش والقائه بنفسه في التراب، ويسدل الستار عن هذا الصراع في أروع تأزم وتوتر نفسيين:

".. أخبرني يا صديقي عن أحوال العالم الأسفل الذي رأيت فأجابه صديقه:

لن أقص عليك أخبار العالم الأسفل يا صديقي

وإذا كان لا بد من إخبارك فعليك أن تجلس وتبكي

فأجابه كلكامش: سأجلس وأبكي"

...

"إن جسمي الذي كنت تلمسه يوم كان قلبك تغمره الأفراح

يلتهمه الدود الآن كما لو كان لباسا خلقا"

فصرخ كلكامش يا ويلتاه وتمرغ في التراب

صرخ كلكامش ورمى نفسه في التراب وخاطب شبح أنكيديو."



## ■ الهوامش ومصادر البحث ومراجعته حسب ورودها:

- ١- فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، أحمد أبو حاقّة، منشورات دار الشرق الجديد، ط١، بيروت ١٩٦٠، ص ١٣: نقلاً عن: لانسون، تأريخ الأدب الفرنسي، ص ٢٧
- ٢- ملحمة كلكامش، ترجمها عن الأكديّة وعلق عليها: الدكتور سامي سعيد الأحمد، دار الجليل/ بيروت، ودار التربية/ بغداد ١٩٨٤- ص ١٤
- ٣- ملحمة كلكامش وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، طه باقر طه، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص ٥٥-٥٦ و: ملحمة كلكامش، الدكتور فاضل عبد الواحد علي، عالم الفكر، المجلد ١٦، العدد الأول، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٥- ص ٣٥-٤٦
- ٤- إلياذة هوميروس، معربة نظماً وعليها شرح تاريخي أدبي، سليمان البستاني، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت ص ٤٧. و: خصائص التشكيل الفني في إلياذة هوميروس، حلمي عبد الواحد خضرة، عالم الفكر، م/ ١٦، العدد الأول، وزارة الإعلام الكويت، ١٩٨٥- ص ٤٧-٦٨
- ٥- فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، ص ٣٤-٣٥
- ٦- الزمن والشعر في الأدب الروماني، سورين الكساندرسكو، ترجمة: سامي محمد، الأديب المعاصر، م/ ٣- العدد ٤، بغداد، ص ١٦٧
- ٧- مفهوم الزمن عند الطفل، سيد محمد غنيم، عالم الفكر، م/ ٨، العدد الثاني، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٧- ص ٣٧٣-٣٧٤
- ٨- الزمن في المذهب الوجودي عند مارتين هيدجر، عبد الرحمن بدوي محمود، ص ٤٩١-٥١٤ في عالم الفكر، م/ ٨/ع ٢ وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٩٧- وانظر: الزمن والتأريخ، محمد الخماسي، ص ١٣-٢٣ في مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٧ وزارة الثقافة والإعلام، تونس، ١٩٩٠ والزمن التراجمي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، القاهرة، ١٩٧٠، ص ج، د، و. والزمان الوجودي، الدكتور عبد الرحمن بدوي، ط٢، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٢٠-٢١ والزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، الدكتور حسام الدين الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١- ١٩٨٠ ص ٤٠-٤١
- ٩- الزمن التراجمي في الرواية المعاصرة، ص ٣٥
- ١٠- نفسه، ص ١٥
- ١١- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة الدكتور أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٧٠
- ١٢- نفسه، ص ١٠
- ١٣- نفسه، ص ٧٤
- ١٤- إلياذة هوميروس، ج ١، ص ٢٠

- ١٥- الزمن في الأدب، ص ٨٢
- ١٦- الزمن في الأدب، ص ٩٠.
- ١٧- ملحمة كلكامش، الدكتور سامي سعيد الأحمد، ص ١٤.
- ١٨- مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، دراسة أنثولوجية، صفوت كمال، ص ٥١٧، عالم الفكر، م/ ٨، العدد الثاني، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٧
- ١٩- نفسه، ص ٥١٩.
- ٢٠- ملحمة كلكامش، الدكتور فاضل عبد الواحد علي، ص ٣٦.
- ٢١- نفسه، ص ٣٦.
- ٢٢- هذه المعلومات مأخوذة بتصرف من: الأستاذ طه باقر، ملحمة كلكامش، ط ٤، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص ٥١-٥٢-٥٤-٥٥-٥٦-٥٧. ومن الدكتور فاضل عبد الواحد علي، ملحمة كلكامش، عالم الفكر، م/ ١٦، العدد الأول، ١٩٨٥، ص ٣٥-٣٦.
- إن المقاطع المقتبسة من ملحمة كلكامش في هذا البحث هي من ترجمة الأستاذ طه باقر كما وردت في الملحمة ط ٤/ سنة ١٩٨٠.



## الفصل الثالث

### بناء القصيدة

#### والصورة الشعرية عند "الأثري" (\*)

- ١ -

يُعد "الأثري" كغيره من الشعراء الذين تعاصر معهم، أو نهج نهجهم الشعري من أمثال الزهاوي والكاظمي والرصافي والشبيبي والصافي النجفي والشرقي، امتداداً للشعراء الإحيائيين ومن جاء بعدهم من شعراء عصر النهضة الذين تمثلوا التراث الشعري تمثلاً فنياً مخلصاً، صياغة وأسلوباً وصورة. وإن كانوا يختلفون في قدراتهم الشعرية وفي قراءاتهم للشعر العربي القديم، حيث تباينت، في ضوء تلك القراءة صورهم الشعرية، فكان البعض يأخذ الصورة كما هي لا يحرف ولا يبدل، فتبدو وكأنها ليست من صنعه، نافرة في السياق وكان البعض يعدل فيها حيث يضيف عليها من شاعريته ما يجعلها تتناسب في داخل السياق. وأما البعض الآخر فقد استطاع أن يتمثل تمثلاً كافياً، فيبدو السياق متناسباً وتظهر الصور متوائمة داخل القصيدة (١) علماً أن لغتهم الشعرية التي ورثوها عن لغة الشعر القديم كانت تعتمد على "السلس المألوف منها، ولم يحفلوا بالمهجور منها إلا نادراً" (٢) ومن هنا يستطيع القارئ أن يتحسس الروح الشعرية العباسية في شعر هؤلاء الشعراء، الذين نبذوا وحدة البيت التقليدي (٣) وجنحوا إلى وحدة القصيدة حسب فهمهم وتصورهم الفني لها، وامتازوا بجزالة اللفظ وقوة الصياغة وبراعة

\* بحث نشر في مجلة المورد، المجلد ٢٤، العدد الثاني، بغداد، ١٩٩٦

التعبير وإبداع النسيج وإحكام القوافي وطرافة المعاني مع توافر الغنائية والمقاصد والاتجاهات. ومع المحافظة على قواعد الشعر العربي الأصيل(٤).

فالأثري من حيث انتمائه إلى مدرسة شعرية، بالمعنى النقدي المعاصر ينتمي إلى المرحلة الشعرية التي جاءت في أعقاب النهضة الحديثة وقبل حركة الشعر الجديد التي يمثلها رواد الشعر.. وهو يمثل مرحلة ما بعد شوقي أوضح تمثيل. ويقف مع معاصريه وقفة تظهر دوره في حركة الشعر الحديث قبل أن تمتد الحداثة بمعناها الغربي إلى الشعر العربي في العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة(٥) من هذا القرن.

فالأثري الشاعر، على وفق هذا التصور النقدي، عمودي في بناء قصائده، محدث في رسم صوره المستمدة من واقعه وأحداث ذلك الواقع سواء أكانت تلك الأحداث ذاتية وجدانية أم تتجاوز الذاتية إلى أبعاد أخرى. فهو إحيائي في بعض صوره ووجداني في بعضها ومحدث في بعضها الثالث. وهو في عموديته الشعرية محدث يستجيب لتطور روح العصر وفي حادثه عمودي غير مستغرق بمحاكاة القديم. ويتجلى ذلك في لغته الشعرية التي تبدو ذات مسحة انفعالية بدلالاتها الإيحائية. في بعض قصائده، حين يصير الغموض الفني سمة جمالية في بناء صورته الشعرية واستيعاب تجربته الشعرية بوعي. وذات مسحة إشارية تقريرية بدلالاتها الوضعية حين يصير الوضوح ضرباً من النثرية، علماً أن الخزين اللغوي النثر للأثري وحبه واختصاصه باللغة العربية قد مهدا السبيل إلى تسرب بعض الألفاظ الفصيحة بعريتها دلالة ومعنى ورسماء، النادرة تذوقاً واستيعاباً في نظر المتلقين المحدثين والمعاصرين شعره، فبدت بعض صوره محنطة، جافة، وكأنها صور نحاة ولغويين. على النقيض من صوره الشعرية الزاهية الأخرى وفي أغراض شتى.

## - ٢ -

الشعر بنظر الأثري يعني رقة الشعور من خلال حروف كلماته الشعرية المتألئة بياناً وفصاحة، ذلكم هو بيان العربية الزاهية بصباها في كل حين، إنه: حرّ المذاهب.. لا يشوب أصوله كدر، ولا واهي اللغات يشينه(٦) فالشعر "ابن الحقيقة والحقيقة نهجه(٧)" يولد في رحابها، فيصير الصدق صديقاً حميماً له، مستلهماً منه ومن بدائع جمالها روائعه التي تجعله:

مزمّار أوطارٍ وحادي أمةٍ

يحدو على شرف الحياة مبيئته (٨)

فالأثري والشباب والشعر، قصيدة حالمة، تعبر عن تجربته الشعرية بشبابها  
الغض المتجدد، وشعرها المتوهج حيوية وحركة:  
أنا والصبا والشعر حُلُم حاتم

مَرِحَتْ بِأَهْدَابِ الْجَفُونِ فُتُونُهُ (٩)

فالشعر عنده كيان وجداني، فكري قائم على أركان ركينة:  
اللغة البيانية الشاعرة والإيقاع الذي يؤلف موسيقاه ونغماته  
تمتص من حر البيان عروقه

وُجِلَّاهُ إِيْقَاعُهُ، وَيَزِينُهُ

يَسْتَنْ سَحْرَ الْحَسَنِ فِي أَعْطَافِهِ

وَيَتِيهِ مِنْهُ رَقِيْقُهُ وَمَتْنِيهِ

وَكَأَنَّمَا سُقِيَ الرَّحِيقُ مُعْلَاً

فَتَوَرَدَتْ وَجَنَاتُهُ وَعَيْونُهُ (١٠)

الشعر ذوب من الروح، وزاده من معين القلب، فهو موهبة، إنه هبة الإله:  
الشعر... من وهج الشعور، ونار أشواق الضمير  
نغم وإيقاع وعاطفة تموج في الصدور  
وتمازج الحلجات في القلب الملوح والحسير  
وبوارق الذهن اللامع شوارد الحسن الغرير  
فتكون أنفاساً.. يصعد في الترائب، للظهور  
في الوُس اللغظ الأنيق، ورونق المعنى النظير  
متعاشقي روحين مُعتنقين في ثوبي حريـر  
هبة الإله لمن يشاء، وعفو فورات الشعور  
يأتي على قدر المواهب، والهواجس، والثؤور (١١)

وللشعر والشعراء هدف في الحياة ولا خير في شعر هائم على وجهه بلا  
هدف أو قرار.. الشعراء "لدى الأحداث كالظل الظليل" وهم "دافعوا الخطب  
الجليل"، إذ نزلت بالشاعر وأهله ووطنه خطوب عاصفات، هائلات.. الشعر عند

الأثري من الحياة إلى الحياة.. من وجدان الشاعر إلى وجدانه ووجدان جمهوره من القراء والمستمعين. وهذا يعني دون أدنى ريب، أن الشعر أو القصيدة لا بد له من "فكرة" يعبر عنها بلغة شعرية تحقق، بقدرة شاعرها وموهبته "القيمة الفنية - الجمالية" التي تتبلور بالصورة الشعرية بمعناها النقدي المعاصر "الفكرة هي الصورة العقلية للتجربة في حين أن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة.. فالشاعر يحول المعادلات الفكرية إلى تجارب شعورية، يطرح الموضوعات الذهنية بشكل لا تسقط هذه الموضوعات فيه في أذن السامع من دون صورة وإيقاع وإيحاء. إذن الشاعر يوفر المناخ الشعري للفكرة الذهنية التي يعالجها، وهذا هو الفرق بين المفكر والشاعر" (١٢).

وقد وضح الأثري فهمه للشعر بوصفه فناً ذاتي النشأة، يتمتع النفس الإنسانية وتبين طريقة بناء القصيدة عنده، حينما سأله وسأل غيره من شعراء العربية، الأستاذ مصطفى سويف في أوائل الخمسينيات (بين ١٩٥٠ - ١٩٥١، حين كان يعد رسالته للماجستير من جامعة فؤاد الأول، ثم حصل على الدكتوراه بعدئذ) الإجابة عن خمسة أسئلة كانت نواه "الاستخبار" أو "الاستبيان" (١٣) الذي أعده لتتبع "خطوات عملية الإبداع" لدى عدد من الشعراء. والسؤالان اللذان يخصان بحثنا من هذه السؤالات: الثاني المتعلق بكون القصيدة إذا صح أنها تطورت وتغيرت - اتخضع لممارسة الشاعر في عملية تغييرها؟ أم أن الأمور تجري بعيدة عن متناول قدرة الشاعر وأنه يشهد آثار التغيير؟ والخامس: أيرى الشاعر نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية؟ وهو سؤال يختص ببناء القصيدة بوعي الشاعر أو بلا وعيه.. ويمهد الأثري للإجابة عن هذه الأسئلة بتمهيد يراه ضرورياً في تحديد الشعر وتبيان دلالاته عنده، فيقول:

"الشعر عندي، في مختلف مناحيه ومعانيه لا يخرج عن حدود الانطباعات والانفعالات وثورة النفس فأنا لا أقوله إلا إذا جاش صدري وتوافرت حوافزه ودواعيه في الرضا أو الغضب، وفي الحب أو القلى. وفي الضحك أو البكاء، عفواً من غير التماس، وطبعاً من غير تصنع، أعني أنه إذا جاعني استجيب له في أي غرض من الأغراض ما دام الشعور الثائر المتوهج هو الذي يوحيه ويمليه، وإلا تحاميته، فلا أفكر فيه ولا يعنيني من أمره شيء. حتى لكانه ليس مني ولست منه أوليس بيننا وشيجة من نسب تصلني به وتصله بي.. أما ما كان مبعثه الشعور الحي الصادق الذي تمتلئ به النفس ويفيض به الطبع، فهو هو الشعر، وهو أشبه بتغريدة الطائر تتبعث منه متى طابت نفسه وهاج حسه وراقه

التغريد.. كذلك ينبغي للشاعر أن يكون، وكذلك يجب أن يكون شعره كتغريد الطائر المنبعث من ثورة نفسه وهياج طبعه واندفاعه للفضاء برغبته هو لا برغبة السائلين والمقترحين وإلا كان نظاماً. وأسقط من عداد الشعر" (١٤).

لا شك في أن الأثري في هذا التمهيد يميز بين الشعر المطبوع الذي تنتال أفكاره وصوره وإيقاعه وقوافيه على الشاعر انثيالاً عفوياً، وهو الشعر الذي لا يعرف الأثري غيره، وبين "شعر الاقتراح" المتكلف، المصطنع وهو "شعر الصناعة اللفظية والأوزان والقوافي" إذ يراه الأثري رديفاً للنظم.. "قالشعر" عند الأثري، كما يبدو، له خصائصه الفنية منها: الشعور الصادق، والتجربة الشعورية الواقعية والانفعال وثرثرة النفس، وهي سمات تميزه من "النظم" الذي ليس من عداد الشعر.

فالأثري شاعر مطبوع معجب بهذه "المطبوعة" بعيداً عن التكلف والافتعال والتصنع.. ومن هنا فإن بناء القصيدة عنده يولد من هذه النظرة وهذا الموقف الواضح الصريح، حين يجيب عن السؤال الخامس بقوله: "أنا في عمل الشعر أجري مع تيار العاطفة التي تستولي عليّ، والحالة التي توحى إليّ القول، فأبدأ بالمطلع، وأسلسل الكلام قلماً أقدم أو أؤخر لا أفكر إلا في اطراد الشعور وانسجامه واستيفاء المعاني والأخيلة في نسق أخذ بعضه برقاب البعض، أما نهاية القصيدة فأكاد أراها واضحة قبل أن أبلغها، وأنهى القصيدة فعلاً حيث كنت أقدر لها، وقلماً أفعل غير ذلك" (١٥).

إن عملية بناء القصيدة عند الأثري عضوية أيضاً فهو لا يقصد إلى بناء قصيدة أو إبداعها على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل "فحالة التوتر العاطفي تخلق التعبير حيث يولد "المطلع" ثم تبدأ القصيدة بالحركة والنمو بيتاً بيتاً على وفق نسق من الشعور أو الوحدة الشعورية والانسجام بين المعاني وصورها أو أخيلتها. تلك الوحدة المتنامية بأسلوبها معنى وخيلاً وصورة إلى أن تصل القصيدة إلى نهايتها وصولاً طبيعياً قلماً تخضع لتعديل أو تغيير. فالنهاية واضحة أمام الشاعر فهي "جزء" من "كل" قد نما واكتمل وهذا الشعور "بالكلية" قد ألغى الـ "أنا" في خلق "النهاية" في القصيدة، فالقصيدة عند الأثري بمطلعها ووسطها ونهايتها كل فني متكامل يولد بحرية وعفوية، قلماً يقدم الشاعر أو يؤخر بين أجزاء هذا الكل الفني، فالشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى يخلق ولا يكتسب ويجدد ولا يورث، كما يقال (١٦).

وهذا يعني دون أدنى ريب، أنهما جوهر واحد في القصيدة، أية قصيدة، مهما اختلفت أزمنتها الشعرية وعصور انتمائها الأدبي سياسياً وأخلاقياً ودينيّاً

واجتماعياً، طالما أنهما يؤلفان البنية الفنية للشعر الذي يتحرك من واقع إنساني متحرك وهذا ما يفسر التطور الذي يطرأ على الأشكال الشعرية والتجديد الذي ينعكس على المضامين الشعرية، أي بعبارة أخرى أن القيمة الجمالية - الفنية لأية قصيدة لا تتحقق من طرف واحد، الشكل وحده أو المضمون وحده، بل هي نتاج هذا التآلف والاندماج في بناء شعري متوحد ومتحرك. وبذلك يكون للغة سواء أكانت إشارية ذات الدلالة المطابقة أو التقديرية المعروفة أم انفعالية رمزية ذات الدلالة الإيحائية التي يتحرك من خلالها الحس الشعري بمعناه الجمالي وبعده الفني في المفاضلة بين القصائد حيناً أو بين الشعراء حيناً آخر. واللغة الشعرية في ضوء هاتين الدالتين ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعاناة الشعرية أو التجربة الشعرية التي تمهد السبيل إلى ميلاد هذه القصيدة أو تلك، والمعاناة الشعرية هي التي تخلق شكلها التعبيري من خلال مفردات ذلك التعبير أو دلالاته المختلفة ذات الانتماء بحركة الواقع بأفعاله ومواقفه. حيث تصير اللغة ضرباً من التقية التعبيرية التي تعبر عن شاعرها وتعكس بعض خصائص شخصيته الشعرية فنياً وأسلوباً وجمالياً وهنا يتلاشى الخط الفاصل بين الشكل والمضمون وهما جوهر واحد حين يتحقق التوافق الجمالي بينهما من خلال اللغة الشعرية التي تُعد الصورة وجهها المشرق والبناء كينونتها وبنيتها الظاهرة. وهذا ما يفسر اللقاء الحميم بين "بناء القصيدة" و"صورتها الشعرية" في كثير من الأحيان ولا سيما عند المبدعين من الشعراء. وبذلك فإن القصيدة لقاء إبداعي بين الشكل والمضمون من خلال لغة شعرية متقنة ومبدعة بمستواها الصوتي والدلالي والتركيب، على وفق مفهوم الأسلوبية المعاصرة. بوصف الإبداع تأليفاً جديداً لأشياء معروفة يعيها الشاعر بوجدان مرهف وقدرة خيالية تحول ذلك الوجدان إلى صورة شعرية مختلفة تترجح بين الحسية والذهنية لأنها منطلقة من واقع متحرك لا يعرف الجمود أو التكلس، يرى في خيال الشاعر طاقة ذات عوالم تعبيرية، من خلال المجاز والاستعارة والتشبيه والتورية والحقيقة، هي في الواقع نواة الصورة الشعرية المتكافئة والمتعادلة فنياً وصولاً إلى تذوقها وتقديرها بوصفها قيمة جمالية يتحسس بها المتلقي فيستجيب حيث تغدو استجابته عندئذ ضرباً من المقاييس أو المعايير النقدية التي يقيس في ضوئها درجة الإبداع وقدرته في هذه القصيدة أو تلك، أو عند هذا الشاعر أو ذاك "فالشاعر على علاقة جدلية بالواقع، يسلط عليه أضواء فكره الكاشف يستمد منه الصور والتشابه واعيأ أو غير واع" وإذا كانت مهمة الشعر أو وظيفته ارتياداً وكشفاً وتجسيداً للواقع بالصورة، كما يقال، فإن الصورة الشعرية تصير على وفق هذا الفهم المعيار الفني - الجمالي للقصيدة على وجه



الخصوص والشعر على وجه العموم، وما الرمز إلا ملمح من ملامح اللغة الشعرية ووجه من وجوها تبرزه الصورة وتعكس دلالاته التعبيرية والفنية.

إذا كانت سيرة الشاعر، أي شاعر، والأثري شاعر، حواراً مع ذاته ومع واقعه التاريخي بكل ما يحمل من دلالات عقائدية وأخلاقية واجتماعية وإنسانية، فالقصيدة بصورها وهيكلها الفني وليدة التفاعل بين الذات والواقع وهذا ما يفسر وجود "المضمون" أو الغرض في القصيدة عند الشاعر من جهة وإلى التزام الشاعر بخط أفقي في محاكاته وتقليده للقصائد والصور والشعر القديم - الكلاسيكي الذي سبقه وبخط عمودي متحرر يستجيب فيه لنداء الذات، أي الميل إلى التجديد من جهة أخرى. وهكذا تفهم القصيدة الأثرية، ببنائها الفني ونكهتها الشعرية المتمثلة بأغراضها الوجدانية والذاتية والأخلاقية والوطنية والقومية والإنسانية، وهذا يذكرنا بمقولة (هازلت - Hazlitt) "والشعر المثير والمحرك للعواطف هو فيض من الجانب الخفي والعقلي لطبيعتنا، إضافة إلى الجانب الحسي، وهو نتيجة للرغبة في المعرفة والرغبة في العمل والقوة للشعور، وعليه فلا بد أن يستهوي الأجزاء المختلفة من تكوين يكون شعراً كاملاً" (١٧).

### - ٣ -

لعل مهمة الناقد التي تكاد تكون أقرب إلى البديهية هي في قدرته على تعميق استجابة المتلقي للشعر أو بعبارة أخرى السعي الجمالي إلى تبسيطها وتوسيعها. ويتم ذلك، دون أدنى ريب، من خلال أسلوب التواصل والتوصيل الغنيين بين القصيدة /الشاعر والقارئ/ المتلقي، صاحب الاستجابة المتوخاة، هذا المتلقي الذي يرى في الكلمة الشعرية المهموسة عالماً جمالياً يعمق إحساسه بعوالم الطبيعة المحيطة به وحينئذ لا يكون لأفكار الناقد التجريدية المفروضة على النص الشعري /القصيدة، أي أثر يستحق الاهتمام. ومن هنا كان للصورة الأخاذة الجديدة، على حد تعبير بعض النقاد (١٨)، في القصيدة، أية قصيدة، ولأي شاعر قديم أو معاصر محدث، دور فعال في تحقيق الاستجابة الذاتية في عفويتها وتلقائيتها حين تصوير الصورة الشعرية معياراً نقدياً للمفاضلة بين قصيدة وأخرى أو بين شاعر وآخر، على الرغم من اختلاف الزمان الشعري والمكان الأدبي أو إذا شئنا على اختلاف الأقاليم الشعرية زماناً ومكاناً. فنتحول إلى كونها صورة فنية -نقدية. ولذلك عُدَّ الإبداع والجرأة والخصوبة في الصورة ضوءاً ساطعاً في تحقيق القوة الفنية في الشعر، فالصورة معيار ثابت في الموازنة بين القصائد والشعراء.

فهي في الواقع الأدبي عيار الشعر بمعناه النقدي وفي ضوء هذا المفهوم يرى بعض النقاد المحدثين أن "الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة. فالاتجاهات تأتي وتذهب والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهرى يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيس لمجد الشاعر" (١٩) إن هذا المفهوم أو التصور النقدي للصورة الشعرية جعلها تتجاوز دلالاتها الزخرفية أو التزيينية أو التزييقية بمعناها البلاغي البديعي إلى كونها روح القصيدة وقلبها الجمالي -الفني النابض بالحركة والتجدد والإبداع.

فهي في أبسط معانيها، كما يقول (سيسل دي لويس): رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية. إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية، إنها تتطلع من مرآة لا تلاحظ الحياة فيها وجهها بقدر ما تلاحظ بعض الحقيقة حول وجهها.. إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية. لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها ، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من الحواس أكثر من استقائها من النظر" (٢٠).

لا شك في أن للعاطفة الشعرية في مدى ارتباطها بأفكار الشاعر وبقظته الحسية واستشرافه لواقعه الآتي واستتطاقه لأحداث عصره المختلفة، دوراً فاعلاً ومؤثراً في النبوغ الشعري الأصيل الذي يميز هذا الشاعر من غيره من الشعراء المبدعين حين يسري نسغ تلك الصورة العاطفة في جسد الكلمات وسياقاتها فتصير مجازاتها جزءاً من العاطفة الإنسانية التي تعمق الاستجابة الفنية عند المتلقي حيث تحقق الصورة غايتها الجمالية أو متعتها الجمالية من حيث كون القصيدة الكاملة الكلاسيكية أو الرومانتيكية أو الواقعية أو المعاصرة "هي صورة مركبة" فالقصيدة الرائعة أو العظيمة هي التي يجب أن تكون ذات علاقة بالحاضر، كما يقال، .. ومهما يكن موضوعها فيجب أن تعبر عن شيء حي في الذهن الذي تصدر عنه والأذهان التي تتلقاها. وأينما يكن جسمها فيجب أن تكون روحها" (٢١) وفي ضوء هذا التصور أطردت مسميات كثيرة للصورة الشعرية ارتبطت بعصرها حيناً وبالمدرسة الأدبية التي ينتمي إليها الشاعر من الوجود والكون وأحداث عصره حيناً ثالثاً. كالصورة الكلاسيكية، أو الاتباعية التي تعبر

عن حقائق ثابتة والروماتيكية أو الإبتداعية التي تقوم على مبدأ التداخي كما هي الحال في الأحلام، حيث توحد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير أو بين الواقع والحلم، والصورة الإيحائية التي تعبر عن المطلق بالمحدد، أي أنها مجازية تعبر عن المعنوي بالحسي، والصورة السريالية التي تعني خلق صور من العدم، انطلاقاً من المقولة المعروفة عند الدادائيين التي ترى "إن الفن والجمال وما تفرع عنهما يساويان العدم" (٢٢).

إن ديوان الأثري غني بكثير من الصور الشعرية منها الصور الكلاسيكية والوجدانية والرمزية والإيحائية في ضوء مضمونها أو فكرتها ولغتها الشعرية بصرف النظر عن كون الأثري شاعراً عمودياً. فهو في "الهياته" صاحب صورة صوفية تعبدية تمثل مناجاته وتسابحه أمام الله جلّ جلاله. حيث يكون الطباق البلاغي في ثنائياته الحسية والمعنوية جزءاً من هذه الصورة، فضلاً عن الدلالة الإيحائية في لغته الانفعالية في التعبير عن هذه المناجاة وذلك التسبيح:

منك الوجودُ بدايةً، وإليك بعدُ

نهايةً، وبك استقر قرار

لاستر دونك، إنما تعمى النهى

فتضلّ عنك، وتسدلّ الأستار

أشرقت في جُمل الوجود، فرأأت

عيني لها، تتنور الأنوار (٢٢)

وقد بدت لفظة (رأأت) نادرة مهجورة في هذه الصورة وكان بالإمكان استبدالها بـ (حدقتُ) أمام "شروق الله في جمل الوجود" هذا التعبير التصويري البارز ذو المجاز الفني الرفيع. وقل مثل ذلك عن هذه الصورة البارة التي يبدو فيها (الرملة الجديب) ظمآن إلى طلات الندى كي تروي هذا الظمأ العميق، فيكون "الدم المطلول" معادلاً مجازياً لهذا "الظمأ":

إذا ظمئ الرمل الجديب إلى الندى

سقوه الدم المطلول في غير مقصد (٢٤)

قد تذكرنا هذه الصورة الشعرية البديعة بصورة أبي تمام وهو يكافئ في

المعنى بين "الدبمة الحرة الطليقة الغنية بغيثها" و"استغاثة الثرى الحزين بها من شدة العطش والظما":

دبمة سمة القياد سكوب

مستغيث بها الثرى المكروب (٢٥)

وتتوهج لغة الصورة الشعرية عند الأثري وهو يتحدث عن سيرة الرسول الأعظم (ص) ودورها في بناء حضارة إنسانية عامرة بالمعرفة وحب الإنسان، من خلال تجسيد الطباق الفني في ثنائياته، الذي يبرزه "تكافؤ" المعنى في مجاز جمالي متقن:

... بسناه اخرجت الشعوب من العمى

وهديتها للنهج وهو معبد

فاستوصلت فوضى، وقامت دولة

وخبث هياكل، واستنار المسجد

ومشت على يابس الصعيد حضارة

باليفن تُشرق، والهنازة ترعد

إن الجمال خفيته وجلتيه

إكسيرا وشعاعها المتجسد (٢٦)

ويرسم الأثري بكلماته الفصيحة، الجزلة صورة شعرية أصيلة وهو يتحدث عن العربية الفصحى "سيده اللغات" هذه اللغة التي أحبها وعشقها صوفياً.. وتبدو هذه الصور، من خلال معجمه السوري، كأنها ذات مسحة عباسية بروحها وجسدها.. إنها صور ذهنية وحسية، جمعت بين الحسي والمعنوي، الكلي والجزئي، فهي كلاسيكية ووجدانية وإيحائية بلغتها الانفعالية في آن واحد:

ورف كما رقت بأطياف قبلة

شفاه رؤوم قد هفت لفظيم

أتم لغات العالمين بلاغة

وطيب مذاق، واختلاف طُعموم  
بيأئك؟ أم ماء من (الخلد) كوثر  
ترقرق عذبا؟ أم رحيق كروم؟  
تجاوز أعناق الدهور، وحسنه  
يزيد على الأيام حسن رسوم  
سقى كل لمّاح البيان زلاله  
مصقى، وروى طبع كل حكيم  
.. يقولون سيف، قلت سيف بلاغة  
سماوية الأنفاس ذات رنيم  
له من نواحي الخافقين بوارق  
تضيء قلوباً جلت بسديم  
وفتح.. هداياه البشائر والسنا  
وعيش ربيع دائم ووسيم  
فتوح بلاغات اللسان خوالد  
وما خط فتح السيف غير هشيم  
وقد وسعت ديناً، ودنيا، ودولة  
وراء حدودٍ للفلأ وتخوم  
وصاغت كعرق التبر أسنى حضارة  
تحلّت بأداب سمّت وعلوم  
على كل طّماح النوائب، أسمعت  
صداها، ورّنت في ربا وخزوم (٢٧).

للمبالغة بوصفها صورة من صور الخيال، دور في تحقيق المتعة الجمالية - الفنية للشعر. فخلوه منها قد يعني فقدانه سمة من سماته الفنية المتأصلة فيه تعبيراً وصورة. فالمبالغة أو "الإفراط في الصيغة" على حد تعبير ابن المعتز، أو "الإفراط في الأغراق"، على حد تعبير ثعلب، هي ضرب فني من نعوت المعاني عند قدامة بن جعفر وتعني عنده توكيد الشاعر للمعنى وبلوغه أقصى حدوده (٢٨).

لذلك لم يستغن الأثري عنها في رسم بعض صوره الشعرية "العربية الفصحى" وضيئة. شاق زهور الورد زاهرها"، "رفيعة القدر" "أخت الشمس" ومكانها "فوق عرش الشمس" فهي "الجوهر الفرد"، بهذه الصفات المعنوية وهي قلب المبالغة الفنية وروحها، تتألق الصورة الشعرية عنده حين يقول:

أحببتها حب نفسي، والهوى غرُدْ

وحبها الروح والريحان والرغْدْ

وضيئة. شاق زهو الورد زاهرها

والورد أنفُسْ ما يشتاقه الخأْدْ

رفيعة القدر. أخت الشمس عالية

يُرى لها فوق عرش الشمس مقتعدْ

نافت سنأ وسنأءً بانخأً، وزهتْ

في مطرف الحسن، فهي الجوهر الفرد

نافت، وفي فلك العلياء قد بلغت

من الإنافة ما يقتاسه الرصدْ (٢٩)

وإذا كانت الصورة الشعرية "خلقاً جديداً لعلاقات جديدة من التعبير" (٣٠) فهي في الواقع الشعري روح التجربة وبؤرة تشكيلها الجمالي من خلال السياق الفني الذي يحدد الدلالة المعنوية للكلمة الشاعرة بكل ما لها من علائق بغيرها داخل البناء الجمالي للجملة الشعرية التي تحمل بين أحشائها وثناياها التكافؤ والمبالغة والمجاز ولا سيما في إضفاء صفات العاقل على غير العاقل والعكس بالعكس، كما في صورة الأثري وهو يتحدث عن دمشق الشام وهي "في القيد ترأُر"

و"يحز بساقيها الحديد":

افقنا على صوت يروغ مججل

فقنا (دمشق الشام) في القيد تزار

يحز بساقيها الحديد، وما له

إذا هي لم تغضب على القيد  
مكسر (٣١).

أو "بغداد الباسمة" و"بغداد ثاكلة" في قوله:

بسمت لـ (بغداد) و(بغداد) ثاكله

فلم تر إلا أن تهش مجامله

و(بغداد) ثغر، صاغه الله باسمًا

لكل أديب، حظ فيها رواحله (٣٢)

إن اللغة الشعرية بوصفها تراكيب ومجموعة ألفاظ وعلائق معنوية متداخلة فيها، تتضمن حساً وجدانياً وإيقاعاً داخلياً وإيحاء ورمزاً، تتبلور كلها في الصورة الشعرية التي تستمد من العلاقة بين أصوات الألفاظ ومعانيها وموسيقاها، أو إذا شئنا، إيقاعها، ومن هنا قيل: "إن الشاعر الأصيل هو الذي يتمتع بحساسية عظيمة لأصوات اللغة ويملك قدرة فائقة على الملازمة بين الصوت والمعنى، ويعرف كيف يوازن بين الأصوات والأفكار من جهة وبين ما يعبران عنه من جهة أخرى، فهناك علاقة بين جرس الكلمات ونغمة المفردات من ناحية وبين الأحداث المصورة أو المعبر عنها حيث شخصية الكلمة إنما تتحدد على ضوء مجموعة الحروف المكونة لها" (٣٣). فالقصيدة ليست وزناً وقافية وموسيقى شعرية محضة، بل هي بناء جمالي -إيقاعي من كلمة أو كلمات ومعنى ومعانٍ حيث تمنح تلك الموسيقى ذلك البناء ديمومة التمتع به بوصفه شعراً يعبر من خلال تلك الموسيقى عن تجربة شعورية ذاتية، وما الترصيع والسجع وصحة التقسيم والتوازن والتكافؤ المعنوي والتكرار والجناس إلا صور وسمات للإيقاع الشعري في البيت أو في شطر من البيت. فالصورة الشعرية عند الأثري تستثمر (التكرار) و(الإيقاع الداخلي) استثماراً فنياً بارعاً حيث يضيفي التكرار نغمة إيقاعية موسيقية على مناخ القصيدة بوصفه من أبرز مقومات الأسلوبية في مستواها الصوتي. ففي المقطع

الآتي يكرر الأثري حرف الجر "في" الذي يدل على الظرفية حقيقة أو مجازاً وعلى السببية والمصاحبة والاستعلاء كما يقول النحاة، خمساً وعشرين مرة ليحقق من وراء هذا التكرار تعادلاً إيقاعياً ومعنوياً في آن واحد. فتأتي الصورة الشعرية عنده ذات حس يؤكد جماليتها:

يا رب أدرك خافقي وقد التظلى

بالحب أن يفنى من الإحراق

أنا منك، من نفحات لطفك، فارعني

في حبي الطاعي وفي استغراقي

قد نبت في نور الجمال، فإنه

عن نور ذاتك شف في الآفاق

في الجمرة الحمراء تسبح في العلى

في النير الخصر الثرى الألاق

في الزاهرات على الدجى كلالى

نشرت فرائدها على أطباق

أو كالدراري في ثغور فواتن

أغربن في البسمات عند تلاق

في الشامخ الذروات. في المتبطح

الأكناف. في المتسلسل الرقراق

في ناضر الجنات. في أرج الشذا

في الورد. في الوجنات، في الأحداق

في ساجع غرد الهوى متقلب



في الجو، في متخايل صفاقٍ

في كل ما فوق الصعيد وتحتَه

من ناسم حي ومن أعلاقٍ

في جوهر الأرواح، في متباين الأر

واح، في متمايز الأعراق (٣٤).

وفي المقطع الثالث من قصيدته (يا وطني.. يا مشرق الشمس) يكرر الأثري (من) الاستفهامية تسع مرات، حتى ليخيل للقارئ أن اسم الاستفهام المبهم هذا الذي يُستعلم به عن شيء ما، غدا جرساً موسيقياً فضلاً عن حركة إيقاعه البارعة:

سَلِ الحضارات وسلْ به منارات الهدى

مَنْ طال بالحياة أركاناً وأرسى عمدا؟

مَنْ وسم العصور بالحسن؟ وَمَنْ ذا سَرَّهـا؟

مَنْ ضوؤ السبيل للنبوغ حتى رشدا؟

مَنْ رقرق الأخلاق كالزهر رفيفاً وندي؟

مَنْ روق الآمال في الدنيا، وأعطى الرغدا؟

مَنْ رقد الآلام تطريباً، وواسى الخلدا؟

مَنْ رفع الهمام وأذكى في النفوس السؤدا؟

مَنْ عاد بالناس من الأوهام، أو وادي الردي؟

واستأنف الرحلة للحق، وجَلَى الجددا؟ (٣٥)

وبلج عليه حرف الجر (اللام) في قصيدته (سأغني.. وأغني) فيكرره خمس مرات مؤكداً في هذا التكرار مدى ارتباطه الوثيق وشدة تعلقه بالضياء /النور، بالحسن /الجمال، بالنسيم /الطبيعة، بالوادي /مكان الطبيعة، بالحرية/ رمز الانعتاق. وكلها رموز إيجابية وجدانية لهذه الصورة الشعرية:

للضياء الباهر الإشراق. للحسن المُفَقِّن؟

للسيم العذب للماء.. بواديه الأعْغَن؟

عجباً، والروض روضي زاهياً والوكن وكني

كيف لا تأخذ في أوطاني النشوة مني؟

## أنا للحرية، الدهر أغني ما أغني (٣٦)

ويبدو أن الأثري معجب أيما إعجاب بتكرار (الحرف) و(الأداة) محاولاً خلق علاقات إيحائية في التركيب اللغوي الذي عبرت عنه لغته الشعرية في كثير من قصائد ديوانه.

ففي قصيدته (العبيد.. وسادة العبيد) يكرر في المقطع الأول منها (لا) النافية خمس مرات يأتي بعده فعل ماضٍ مبني على الفتح ومتصل بتاء التانيث الساكنة، حيث ينساب الإيقاع الداخلي الذي يخلقه تكرر صيغة هذا الفعل، انسياباً مؤثراً وعلى الوجه الآتي:

لا عَبَدْتُ

لا جَنْتُ

لا رَأْتُ

لا التَقْتُ

لا طَوْتُ..

معبراً فيه عن مدى استنائه من هذه العصابة، مؤكداً نفقته عليها، إذ يكرر في عجز الأبيات الأخرى أداة الاستثناء (إلا) أربع مرات ليخلق علاقة دلالية ومعنوية وحسية بين (جَنْتُ.. والشقاء) وبين (رَأْتُ.. والرفاه) وبين (التَقْتُ.. والشر) وبين (طَوْتُ.. والعيش المتقل) وهنا يستعمل الأثري مفردة (لهيد) أي المتقل والمضغوط، وهي من المفردات النادرة أو المعجمية التي تبدو وكأنها مهجورة، وهو في هذا التكرار يحاول تجسيد معادله الموضوعي -النفسي في هذه الصورة الحماسية الغاضبة وإن بدت للمتلقي صورة تقريرية، خطابية اقتضاها المقام:

عصابة من عبيدُ      لا عَيَدْتُ يوم عيْدُ

ولا جَنْتُ حاضراً      إلا الشقاء العيْدُ

ولا رَأْتُ غائباً      إلا الرفاه الرغيْدُ

ولا التَفْتُ لحظَةً      إلا بشرٍ مبيْدُ

ولا طَوْتُ ساعةً      إلا بعيشٍ لهيْدُ (٣٧)

يجمع الأثري في بعض صوره الشعرية بين التكرار والإيقاع الداخلي، كما يظهر ذلك في المقطع الآتي من قصيدته (خاتم رسل الله) حيث كرر في البيتين

الأخيرين لفظة (خلق) ست مرات بدلالات مختلفة محاولاً تجسيد صورته، مستعملاً (أفعل التفضيل) في صيغتين إيقاعيتين موفقتين (يا أوحـد الخلق.. وأشرف الخلق) في البيت الأخير، علماً أن الإيقاع الداخلي للبيت الثاني قد اكسب المقطع كله رنة موسيقية ومعنوية جعلت الصورة تتحرك بحماس وانفعال شديدين: **ورادَةُ الحق، من تشريعك اقتبسوا**

**سنا الهدى وجلال العدل والسَّلم**  
**والحب واشجَّة، والتَّصفُ آصرة،**

**والعطفُ وصلُ انقطاع وامتزاج دم**  
**تفرَّق الخلق، أرحاماً ومنتسباً**

**فجئت تجمعهم بالخلق والذِّم**  
**يا أوحـد الخلق في خلق**

**وأشرف الخلق من ماضين أو قُدم (٣٨)**

وقد يكرر الأثري جملة بعينها محاولاً التركيز على معنى الصورة المقصود، كتكراره (ماسلونا) مرتين متصدرتين في البيتين الآتيين مع ما تحملان من إيقاع منسجم مع معناها:

**ما سلَّونا.. سلو القلوب الحواني كم نعاـدي في حبها ونعاني!**  
**ما سلَّونا، ولا جفَّونا.. ولكن فوق حكم الإنسان حكم الزمان (٣٩)**

تتفرد بعض الصور الشعرية عند الأثري بإيقاع داخلي بارع، قائم على تعاقب الإيقاع بمعانٍ مختلفة تقرب الدلالة، كقوله:

**سَلَبَ الطَّغَامَ ديارهم واستأسدوا ويغى اللئام جلاءهم وتوعدوا (٤٠)**

وقل مثل ذلك في ثنائيته الإيقاعية الداخلية بين:

**(طُفْ).. و(تَمَلْ).. و(املأ العين).. (تملأ النفس).. و(ألقت روعة)..**  
**و(فاقت جمالاً):**

**طُفْ بهذا (الوجود) لحظاً ونَفْساً وتمل الجمال معنى وحسا**  
**إملاً العين من رَواه فتوناً تملأ النفس بين جنبيك أنسا**

أنت بالنفس لا بجسمك تحيا      فاسقها من بهائها تحي نفسا  
 صور الحسن فيه لا تتناهى      ما لعين تسري إليهن مرسى  
 صاغها البارئ المصور آياً      يتجلى فيها جلالاً وقُدسا  
 أَلَقْتُ روعةً، وفاقت جمالاً      وأقامت ملء الطبيعة عُرسا (٤١)

و (غلوتني) و (كسوتني) و (رعيتني):

وغلوتني، وكسوتني، ورعيتني      كالأم ساهرةً بلبيل سُهادٍ  
 والدهر أَرَوُدُ مستبد بالورى      كالريح عاصفةً بكل حصادٍ  
 دِينَ عَلَيَّ أداؤه مُتَخَتِّم      أني أصونك جاهلاً بفؤادٍ (٤٢).

وتتألق الصورة الإيقاعية روعةً وبهاءً في صيغة فنية محكمة في هذا المقطع  
 الموسق بأجزائه المنسوجة نسجاً سجعياً:

(البدُرُ)، (الزهر)، (الفجر)، (الطير)، (ولاح)، (فاح)، (ساح)، (ناح)، ..  
 و (وضيا)، (ذكيا)، (نقيا)، (بهيا)، (شجيا) .. والكاف في (منك) و (صفاك)  
 و (وجنتيك) حين يقول:

البَدُرُ لَاحَ وَضِيًّا      يَفِيضُ مِنْكَ سِنَانُهُ  
 وَالزَّهْرُ فَاحَ ذَكِيًّا      يُنَبِّئُ مِنْكَ شَذَانُهُ  
 وَالْقَطْرُ سَاحَ نَقِيًّا      يَرُوي صَفَاكَ صَفَاهُ  
 وَالْفَجْرُ لَاحَ بِهِيًّا      مِنْ وَجْنَتَيْكَ ضِيَاهُ  
 وَالطَّيْرُ نَاحَ شَجِيًّا      عَلَيْكَ مِنْكَ انْفِعَالُهُ (٤٣)

هذا هو الأثري شاعراً من خلال ديوانه في انتمائه لزمن شعري وفي عموديته  
 المحدثه وحداثته العمودية وهو يبني قصيدته بناءً فنياً محكماً مع طول نفس يدل  
 على طول باعه في اللغة العربية مفردة وتراكيب حيث تتدفق في شعره المعاني،  
 الأصلية تدفقاً تجلى في رسم صوره الشعرية الكثيرة في موضوعات وأغراض  
 شتى.. فصوره متعددة الألوان بتكرارها وإيقاعها، تمنح اللفظة الشعرية حركة  
 تستبطن جوهر المجاز أو الاستعارة أو التشبيه أو الرمز والكناية حيث تصوير  
 القصيدة عنده صورة شعرية متكاملة تتجاوز كونها عالماً مسطحاً إلى كونها

عالمًا مرهف المشاعر، ذا شفافية تعبيرية يموج بالحركة والانفعال.



## ■ الهوامش

- ١- د. إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، ص ٣٥٧
- ٢- د. محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي ص ١٩٩
- ٣- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج ٢، ص ٣٠٣، ٣١٦
- ٤- عزيز أباطة، مقدمة ديوان الأثري، ج ١. ص ١٠
- ٥- د. أحمد مطلوب، الأثري الإنسان والشاعر، ص ١٢٨-١٥٠
- ٦- ديوان الأثري، ج ١، ص ١٦٠
- ٧- نفسه، ص ١٦٠
- ٨- نفسه، ص ١٦١
- ٩- نفسه، ص ١٦٢
- ١٠- نفسه، ص ١٦٢-١٦٣
- ١١- نفسه، ص ١٧٢
- ١٢- د. ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص ١٢.
- ١٣- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ص ١٩٨-١٩٩.
- ١٤- نفسه، ص ٢٠٢-٢٠٣.
- ١٥- نفسه، ص ٢٠٤. وينظر: د. أحمد مطلوب، المصدر السابق، ص ١٢٧.
- ١٦- د. ساسين سيمون عساف، المصدر السابق، ص ٢٦.
- ١٧- سي. دي لوييس، الصورة الشعرية، ص ١٥٦.
- ١٨- نفسه، ص ١٩-٢٠.
- ١٩- نفسه، ص ٢٠.
- ٢٠- نفسه، ص ٢٠.
- ٢١- نفسه، ص ١١٢.
- ٢٢- د. سابين المصدر السابق، ص ٦٢-٩٦-١٠٦-١٠٧-١١٢-١١٨-١٣٨.
- ٢٣- ديوان الأثري، ص ٥٣.
- ٢٤- الديوان، ص ٧١.
- ٢٥- ديوان أبي تمام/ المجلد الأول، ص ٢٩١.
- ٢٦- ديوان الأثري، ص ٧٩.
- ٢٧- نفسه، ص ١٢٢-١٢٣.
- ٢٨- البديع، ص ٦٥، قواعد الشعر، ص ٤٩، نقد الشعر، ص ٦٥، ٧٢، ٦٦، ٧٤.
- ٢٩- ديوان الأثري، ص ١٥١.

- ٣٠- د. حسان عباس، فن الشعر، ص ٢٦٠.
- ٣١- ديوان الأثري، ص ٣٠١.
- ٣٢- نفسه، ص ٣٦٣.
- ٣٣- د. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص ٣٠، نقلاً عن (الخيال الخلاق في الأدب - باللغة الإنكليزية) ص ٦٢.
- ٣٤- ديوان الأثري، ص ٥٦-٥٧.
- ٣٥- نفسه ص ١٠٧.
- ٣٦- نفسه، ص ١١٠.
- ٣٧- نفسه، ص ٤٤٢.
- ٣٨- نفسه، ص ٩٠.
- ٣٩- نفسه، ص ١٢٦.
- ٤٠- نفسه، ص ٨٢.
- ٤١- نفسه، ص ٥٩.
- ٤٢- نفسه، ص ٢١٦.
- ٤٣- نفسه، ص ١٨٠.

#### مصادر البحث ومراجعته حسب ورودها

- ١- د. إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، ط ١، ١٩٨١.
- ٢- د. محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، وزارة الثقافة والفنون دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.
- ٣- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الجزء الثاني، الشعر بعد البارودي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- ٤- عزيز أباظة، مقدمة ديوان الأثري، الجزء الأول، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ط ١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤١٠ هـ، ١٩٩٠ م.
- ٥- د. أحمد مطلوب، الأثري الإنسان والشاعر (بحث) في (محمد بهجة الأثري كتاب المجمع العلمي العراقي في تكريمه) مطبوعات المجمع العلمي العراقي، مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤ م.
- ٦- ديوان الأثري، الجزء الأول، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ط ١، بغداد، ١٤١٠ هـ، ١٩٩٠ م.
- ٧- د. ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ط ١، بيروت ١٩٨٢.
- ٨- مصطفى سوييف، الأس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط ١، دار المعارف بمصر، ١٩٥١.

- ٩- سي. دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة د. عناد غزوان، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢.
- ١٠- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، ١٩٦٤.
- ١١- عبد الله بن المعتز، البديع، نشره وعلق عليه كراتشوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د. ت.
- ١٢- ثعلب، قواعد الشعر، تحقيق وتقديم وتعليق، د. رمضان عبد التواب، القاهرة، ١٩٦٦.
- ١٣- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣.
- ١٤- د. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٥٥.
- ١٥- د. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ١٩٨٥.



## الفصل الرابع

### الوعي القومي في الشعر العربي الحديث\*

- ١ -

لا شك في أن الوعي الفكري الذي يمثله الوعي القومي عند كل شعب وأمة من أمم العالم، هو عنصر كل نهضة قومية، والفاعل الفعّال في خلق اليقظة، والتوثب الاجتماعي، ومن هنا قيل ويقال إن الروح المتفتحة، المستمدة حيوياتها وديمومتها من الفكر، هي الروح التي تستطيع، دون أدنى ريب، حمل رسالة وبناء أمة. لذلك كان الفكر العربي بوعيه القومي مصدر القومية العربية في مراحل تطورها التاريخي حساً، فشعوراً، فتوثباً، فتمرداً، فانقفاضة، فثورة، فعقيدة راسخة الجذور بأبعادها الفلسفية وروحها الفكري ابتداء بمرحلة ما قبل الحرب الكونية الأولى قبل سنة ١٩١٤، وعلى وجه الخصوص في النص الثاني من القرن التاسع عشر (سنة ١٨٥٠) حين شهدت الحركة العربية صنوفاً من الحكم الاستبدادي والاضطهاد السياسي، الذي كان يمارسه الحكم العثماني ضد العرب والعروبة حيث اشتدت موجة الرفض العربي، فبرزت جمعيات علمية وأدبية حملت لواء الوعي القومي والوطني. وكانت نواة نهضة عربية تركت آثارها في جيلها وفي الجيل الذي تلاه، مثل (جمعية الإخاء العربي - سنة ١٩٠٨)، و(المنتدى الأدبي - سنة ١٩٠٩)، و(جمعية الفتاة - سنة ١٩١١)، و(جمعية العهد - سنة

\* نشر هذا البحث في ملف خاص بعنوان (اللغة العربية والنهضة العربية)، منشورات المجمع العلمي/بغداد/١٩٩٧.



١٩١٣)، مهدة السبل إلى مرحلة ما بين الحربين سنة ١٩١٤-١٩٤٥، بتطلعها وتوثبها وانطلاقها حيث بدأ الصراع يشتد بين الروح العربية المنطلقة، المتفتحة، وبين قوى الاستعمار الذي كانت تحمل في نظراتها وأبعادها وممارساتها الحديد والنار (١) فشهد الوطن العربي أكثر من ثورة ضد الاستعمار، كالثورة العراقية (١٩١٩-١٩٢٠) والثورة السورية (١٩٢٥-١٩٢٧) والثورة المصرية (١٩١٩) والثورة المراكشية (١٩٢٥). وهذه الثورات، على الرغم من حدتها وعنفوانها، افتقرت إلى التنسيق مع بعضها البعض ولكنها تبقى رمزاً نقياً ووجهاً ساطعاً للوطنية العربية المخلصة، على الرغم مما أصابها وأصاب دعائها من حالة اليأس التي بدأت تزول مع بدايات الثلاثينيات حتى قويت مرة أخرى في الأربعينيات (٢). وتوافقت بدايات الثلاثينيات أيضاً مع إعادة القوة للعلاقة بين مصر والعرب، حيث أخذ تيار العروبة فيها يزداد ويلتقي في أهدافه مع أهداف القومية في المشرق (٣). ففي (٢٤ آب/ أغسطس/ سنة ١٩٣٣) انعقد في لبنان مؤتمر ضم بعض رجال الحركة العربية في سوريا ولبنان وفلسطين والعراق. وقد صدر بيان عن المؤتمر حدد أهداف (عصبة العمل القومي) وجاء في البيان: أن الأقطار العربية بكليتها وطن عربي واحد، وما أحدثه الاستعمار من تجزئة طارئة لا تقره الأمة العربية ولا ترضى به.. العرب في ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم أمة واحدة والعروبة أخوة يتساوى فيها العرب قاطبة في الحقوق والواجبات. والقومية العربية فوق كل شيء وقبل كل شيء.. الحقيقة العربية هي إنشاء الدولة العربية لتحقيق الإرادة العربية العامة.. الحركة العربية هي حركة بعث وتحرير وإنشاء.. وظلت (عصبة العمل القومي) تعمل حتى عام ١٩٣٩. عندما فقدت بعض قياداتها أو انضمت فروعها إلى أحزاب أخرى (٤). فبدأت مرحلة مهمة في تطور الوعي القومي وهي مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية (بعد سنة ١٩٤٥) حتى الانتكاسة (سنة ١٩٦٧) وما بعدها، حيث بدأ الموقف القومي بالانتقال من مجال الاجتهاد النظري والدعوة إلى القومية العربية إلى "محاولة التجسيد العملي في شكل تجارب وحدوية. وقد كان هذا الانتقال من مجال النظرية إلى مجال التطبيق ضرورياً لتأكيد الافتراضات النظرية، وجعل الأيديولوجيات القومية حقيقة قائمة يعيشها الإنسان العربي. ولم يكن الانتقال إلى مجال التطبيق فجائياً بل كان نتيجة تطور اجتماعي وسياسي أصاب البيئة العربية دفع بقوى اجتماعية جديدة عكست تطلعاتها ونظرتها القومية مضموناً مختلفاً إلى حد كبير عما كان سائداً من قبل، وبالتحديد في مجال تحويل الفكرة العربية إلى حركة سياسية لها أسس تنظيمية وطابع الشمول والانتشار وإضفاء الطابع الشعبي أو الجماهيري

عليها سواء انعكس ذلك في أن هذه القوى التي تصدت لقياداتها كانت ذات صلة قوية ومباشرة بال جماهير العربية، أم أن بعضها عكس آمال وتطلعات الجماهير وتبنائها" (٥).

## - ٢ -

كانت اللغة العربية والتاريخ العربي من أبرز العوامل والأكثر عقلانية من غيرها في تجسيد معنى الشعور القومي الذي باعتماده عليها ما عاد يستند إلى عصبية ضيقة. واللغة بمعناها القومي والإنساني لا تعني مجموعة ألفاظ منطوقة حسب، بل هي الحياة الثقافية بمعناها العام وأداة الفكر التي تخلق في أبنائها القدرة على استحداث المفاهيم الواحدة ذوات البعد الحضاري والإنساني حيث تشترك مع التاريخ بوصفه زمناً فكرياً متجدداً، يحمل هموم الأمة وتطلعاتها وتفاعلها مع أحداث عصرها، فضلاً عما يحمل من وجدان مشترك لأبناء أمته. وأهميته تتبع من كونه يمكن الجماعة من اكتشاف الشخصية الفريدة للأمة التي ينتمون إليها. إنه يوفر الإدراك الذي يولد المبادئ القومية من خلال لغته التي تفصح عن تلك المبادئ.

فاللغة والتاريخ العربيان "أن" فلسفي وفكري واحد. فالماضي والحاضر والمستقبل صورة واحدة لهذا "الآن" العربي المتجدد والمتطور من أعماق النفس العربية ووجدان الإنسان العربي وفكره المتطلع إلى تثبيت شخصيته وهويته من خلال واقعه الذي هو واقع عميق الجذور زمنياً ومؤثر في غيره إنسانياً وحضارياً. فالتاريخ هو امتداد لهذا "الآن" بماضيه وحاضره ومستقبله. وهو تبدل وتغير وصعود وانتكاس وانبعاث ترتبط عبر مسيرته "الديمومة" و"الصيرورة" بأهداف إنسانية حضارية تؤكد قدرة الإنسان على تجاوز ذاته. وهذا يعني أن التاريخ بلغته سعي لإدراك الماضي البشري وإحيائه. ولكي يفهم هذا الماضي فهماً إبداعياً يجب الاهتمام بروحه وجوهره على حد سواء، ذلك الجوهر الذي هو في حقيقته الثورة على البالي، على الضار، على الفساد من أجل تجديد الحياة. فالتاريخ هو بمثابة شعور الأمة وذاكرتها. ومن هنا تصح القولة "إن كل إحياء قوي في العصر الحديث قد رافقه بعث للتاريخ القومي". فالتاريخ عند العرب جزء عضوي من وجودهم (٦). ومن هنا قيل "إن القومية العربية كانت تياراً فكرياً أكثر منه تياراً سياسياً. ذلك أنها اعتمدت أول ما اعتمدت على مقاومة تيار القضاء على اللغة العربية والتاريخ العربي ومعالم التراث والبطولات والأعلام العربية" (٧).

فاللغة والتاريخ العربيان هما روح الوعي القومي والفكر القومي وجوهره ومن خلال هذا الإيمان باللغة والتاريخ ووحدتهما وتفاعلهما كانت الصرخة الشعرية العربية الحديث تندد بأعداء الأمة العربية من أجانِب وطامعين وحكام مستبدين، ساعية إلى استقلال الوطن العربية بكل أقطاره، حاثّة أبنائها على التمرد والثورة ضد الظلم وضد الاستكانة والجمود والتعلل بالآمال الخادعة. ولعل (بائية) إبراهيم اليازجي (١٩٤٧-١٩٠٦):

تبّهوا واستفبقوا أيّها العرب      فقد طمى الخطب حتى غاصت الركبُ  
فيم التعلل بالآمال تخذعكم      وأنتم بين راحات القنا سلُب  
كم تُظلمون ولستم تشكون وكم      تُستغضبون فلا يبدو لكم غضبُ

خير مثال على الشعور القومي المبكر وقد جرت على ألسنة الأجيال مجرى النشيد الوطني (٨)، بكل ما تحمل من دلالات فكرية وسياسية وأخلاقية، هي دلالات الشعور والوعي القومي بين شعراء العصر الحديث من احيائيين ومن جاء بعدهم، حيث بدأنا نقرأ ونسمع شعراً قومياً عربياً لم يقصر إنشاءه على "عناصر القومية ومقوماتها من وحدة الأصل واللغة والتاريخ والتراث فحسب، بل تغنى بروح النضال العربي ضد القوى التي تهدد سلامة الكيان أو الحدود.. فأضاف الشعر القومي إضافة فعلية، عامل النضال إلى عوامل الوحدة وفي تحليل الكثير من أحداث التاريخ الإنساني (٩)". فكان "للنضال الوجداني" صدها على ألسنة الشعراء الذين سخروا شعرهم لخدمة هذا النضال حين خاطبوا العرب -في العراق وبقية الأقطار- ودعوهم إلى تمزيق الجمود الذي حلّ بهم عبر قرون عدة، فارتفعوا بالشعر من أغراضه التقليدية الساذجة إلى أغراض سامية عبّروا فيها عن آمال الأمة وأمانيتها وصوّروا معاناتها (١٠).

فكان من الشعراء من عُدَّ (الشاعر الثائر) كمحمد باقر الشبيبي و(شاعر الكفاح العربي) و(شاعر العرب) كمحسن الكاظمي، و(شاعر القومية العربية) كالزهاوي، و(شاعر العروبة) كالرصافي و(شاعر الثورة العراقية) كمحمد مهدي البصير، في ضوء ما عبّروا عنه بتجاريم الشعرية التي تمثل وعيهم القومي النقي وانتماءهم الشريف لترية وطنهم.

إن الدفاع عن العربية بوصفها مصدر الثقافة العربية ووعاءها ضد التحديات الاستعمارية والأجنبية والتوكيد على التاريخ العربي بوصفه الوجدان المشترك لأحداث الأمة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، كان مضمون الوعي القومي عند الشعراء العرب في العراق والشام ومصر. فحافظ إبراهيم في قصيدته المشهورة (اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها) - نشرت في سنة ١٩٠٣ - المؤلفة من ثلاثة وعشرين بيتاً، يصور واقع العربية بين أبنائها، مؤكداً أن هذه، العربية الحيّة، مثلها مثل أية لغة حضارية في العالم هي مصدر العز لهذا الشعب أو ذاك وهي ملهمته. روائع الكلم والإبداع في ميادين المعرفة المختلفة.. اللغة العربية هي روح الثقافة وعنصرها الأصيل ويجب أن تتبوأ ما تستحقه اليوم من تقدير وإعجاب ونظرة إنسانية كأسسها الغني بها وتاريخها وحضارتها وإنسانيتها.. يريدها لغة نقية من الشوائب واللحن والطعن، بعيدة عن الإرهاب الفكري والتغريب الثقافي الذي يحاول شلّ ثقافتنا أمام تيارات فكرية وسياسية ودينية واجتماعية متضاربة ومتباينة.. يريدها عربية صريحة، نقية، مبرأة من (لعاب الأفاعي) لأنها (فرات سائح شرابه)..

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي	وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني	عقمت فلم أجزع لقول عذاتي
ولدت ولما لم أجد لعرائسي	رجالاً وأكفاءً وأدت بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية	وما ضقت عن آي به وعظمت
فكيف أضيق اليوم عن وصف آله	وتسويق أسماء لمخترعات
أنا البحر في أحشائه الدرّ كامن	فهل سألوا الغواص عن صدقاتي

\*\*\*

أرى لرجال الغرب عزاً ومنعة	وكم عز أقوام بعز لغات
أتوا أهلهم بالمعجزات تفنناً	فيا ليتكم تأتون بالكلمات
أيهجزي قومي عفا الله عنهم-	إلى لغة لم تتصل برواق
سرت لوثة الإفرنج فيها كما سرى	لعاب الأفاعي في مسيل فرات (١١)

ومثل هذه (التائية) قصيدة خليل مردم بك (واعربيتاه) على لسان العربية:

هَجَرُوا مِنَ الْكَمِ الصَّاحِحِ سَخَافَةً      وَاسْتَبَدَلُوا بِعَرَابِهَا أَعْلَاجَهَا

وقسطاكي الحمصي صاحب قصيدة (البدوية التي ردّ بها على شعوبيي لبنان  
وأشاد بمحاسن العربية التي سمّاها ليلي) البدوية ومنها:

مَا ضَرَّهَا أَنَّهُا وَالْحَسَنُ عَابِدَهَا      لَهَا حَوَاسِدٌ مِنْ أَهْلِ وَجِيرَانِ

قُمْ يَا أَخَا الْوَدِّ لَا تَغْضَبْ لِمَا أَثْمُوا      فَلَيْسَ لِبَنَانِ ذَا، بَلْ بَعْضُ لِبَنَانِ

ولأبي الفضل الوليد في المهجر قصيدة، يؤكد فيها أن لغة الضاد هي  
مصدر الأخوة بين العرب جميعاً بصرف النظر عن عقائدهم الدينية وانتماؤاتهم  
الفكرية والسياسية، منها:

عِيسَى وَأَحْمَدُ فِي بُلُوَاهُمَا اجْتَمَعَا      وَالنَّاطِقُونَ بِحَرْفِ الضَّادِ إِخْوَانُ (١٢)

وتتفق فكرة الشاعر محمد مهدي البصير من العراق في قصيدته (باعث  
الغضب) - التي ارتجلها في بغداد في ٢٩ شعبان سنة ١٣٣٨هـ، الموافق  
١٧/أيار/ ١٩٢٠، مؤكداً فيها أن العربية هي مصدر وحدة العرب وهي السبيل  
إلى تحقيق الاستقلال والتقدم وبناء المجد أمام تحديات المستعمرين والطامعين.  
فالغضب، بعنفوان ضاده، سبيل إلى الحماسة الوطنية والتممية:

يَا صَاحِبِي وَهَذَا الضَّادُ قَدْ جَمَعَتْ      أَبْنَاءَهَا وَالْعَلَى مِنْهُمْ عَلَى كَثَبِ

أَيَقْدُمُونَ وَهُمْ أَحْمَى الرِّجَالِ حَمَى      أَمْ يَحْجُمُونَ وَهَذَا أَكْبَرُ الْعَجَبِ

فَلَا صَغَارَ إِذَا هُمْ دُونَهَا ثَبَتُوا      وَلَا فَخَارَ إِذَا أَلْوُوا عَلَى رَهَبِ

وَلَنْ يَصَانَ لِلْيَثِ الْغَابِ مَرِيضُهُ      مِنْ الذَّنَابِ لَوْ أَنَّ اللَّيْثَ لَمْ يَثْبِ

وَلَا حَيَاةَ لِنَفْسٍ لَا يَحْرُكُهَا      إِلَّابِ الْحِمَاسَةِ يَوْمَ بَاعَثَ  
الغضب (١٣).

وفي بيتيه الرائعين:

لَيْسَ الْعِرَاقُ سِوَى بَيْتِ أَقِيمَ بِهِ      وَإِنَّمَا أَسْرَتِي أَبْنَاؤُهُ الْعَرَبُ

وَمَا بَنُوا الضَّادَ فِي كُلِّ الْبِلَادِ سِوَى      سِرَاةِ أَبْنَاءِ عَمِي حِينَ انْتَسَبَ (١٤)

يجسّد البصير مفهوم الوعي القومي تجسيدا حياً، جاعلاً لغة الضاد مصدر  
الوحدة العربية والنسب العربي حين يسمو ذلك الوعي النقي على أوضاع الإقليمية

والفرقة -أجل تتفق فكرة البصير هذه بأفكار شاعر الشام بدوي الجبل. هذه الأفكار والأحاسيس التي صيرت الوعي القومي بعربيته ودعوته إلى النضال والكفاح من أجل الاستقلال والوحدة، فكراً خلاقاً في تاريخه وحضارته وإنسانيته. يقول بدوي الجبل من قصيدة بعنوان (لبنان والغوطة) - عام ١٩٢٢-:

كلّ الربوعِ ربوعِ العُربِ لي وطنٌ      ما بين مُبتعدٍ منها ومُقربٍ  
للضادِ ترجعُ أنسابُ مُفرّقةٌ      فالضادُ أفضلُ أمْ بَرّةٌ وأب  
تفنى العصورُ وتبقى الضادُ خالدٌ      شجىً بحلقِ غريبِ الدارِ  
مُغتصراً (١٥)

وفي قصيدته (تحية الشباب) -١٩٢٤- يجسد بدوي الجبل مفهوم بيت العروبة بلا حدود ولا سدود.. فهذا البيت قبلته بطوره وعرفاته وأرزه ونيله وفراته:

بيتُ العروبةِ حينَ أسجدُ قبلي      لا طوره قصدي ولا عرفاته  
من بعضِ أسماءِ العروبةِ أرزُهُ      يومَ الفخارِ ونيأله وفراتُهُ  
كالروضِ مُلتفٍّ الخمايلِ ناضراً      ما ضرَّهُ لو نُوعتْ زَهرائُهُ (١٦)

إن هذا الإحساس العميق بوحدة الأرض العربية ووطناً لكل العرب من خلال لغتهم الحضارية، الصافية، لغة القرآن الكريم وتاريخهم الحافل بالأحداث وجلائل الأعمال، الذي تحدّى الاستعمار ويتحداه، هو سمة فكرية وفنية بارزة في الشعر العربي القومي:

حيّ العروبةَ أنى كانت العربُ      فهم على البعد إخوان قد اقتربوا  
قد وحدتْ لغةُ القرآنِ بينهم      أشدَّ ما وحدَ الأبناءَ فيه أبُ (١٧)

في هذا الشعر مجّد الشاعر العربي القومي الحرية والاستقلال من خلال ارتباطه الوثيق بالوطن والأمة. فالحرية التي عبّر عنها الوعي القومي تشكل جوهر الإنسان العربي في وحدته الكبرى المنشودة وفي وطنه الكبير، ومن هنا برزت في هذا الشعر حماسة يمكن أن نصلح عليها بالحماسة الفكرية حيث مهدت السبيل إلى الوعي الفكري الذي يُعدّ أساس كل نهضة وباعث كل وثبة اجتماعية وأخلاقية، حتى صار الحديث عن بعث الأمة العربية. عادة مضمونية وفنية عند كل الشعراء القوميين. فتبوأ "الشهيد" و "الشهادة" مكاناً رفيعاً في الصور

الشعرية القومية، إذ صارت رموز "الشهيد" و "الفداء" و "التضحية" و "النضال" و "الحرية" و "الاستقلال" معادلاً موضوعياً للتضحية الأخلاقية التي يتصف بها الوعي القومي ويعتز بها أيما اعتزاز، كما يظهر ذلك جلياً في الشعر العربي القومي منذ منتصف القرن التاسع عشر وإلى الآن. فالشاعر العراقي محمد الهاشمي حين يتحدث بحرارة وحماسة بالغتين عن أولئك الذين أهملوا تاريخهم وذموا تراثهم، يحاول تبرير الدفاع عن التاريخ بوصفه وجدان الأمة، معلياً من شأنه لأنه سجل حافل بأحداثها ودليل شخصيتها في قصيدته (نحن والماضي):

أليس من الغباء زهول قومٍ      عن الماضي ونهم الجدودا  
وما نكرُ الأوائل غير معنى      يجدد في النفوس هوى شديداً  
هو التاريخ سيرة كل شعبٍ      يرون به دليلهم الوحيدا  
قد احتفظت به أممٌ فنالت      من الدنيا به الحظ السعيدا (١٨)

وهذا ما يؤكد محمد رضا الشيببي في قصيدته (ذكرى شاعر) التي أنشدتها في مهرجان المتنبي الذي أقيم في دمشق الشام سنة ١٣٥٥هـ- سنة ١٩٣٦م:

يا قلب عادك من دمشق عائدُ      والذكريات من الحبيب تعاودُ  
عودوا إلى الماضي فإنْ عُدْتم له      مُستلهمين فثُمَّ مجدٌ عائدُ  
للبنرة الأولى يدٌ محمودةٌ      لا تجحذوها فالشقي الجاحد (١٩)

لا شك في أن لغة الشعر القومي الحديث كانت تجنح نحو الحماسة والخطابية في بعض الأحيان، لأنها تسعى إلى عرض الواقع، كما هو، في قصيدة حماسية تمتاز باستثارة الوعي والحمية وإيقاظ الهمم في نفوس الجماهير، معبرة عن الجو النفسي لذلك الواقع وما ينطوي عليه من انفعالات ومعاناة وأفكار. ولكن بعض صورها الشعرية كانت بلغة انفعالية ودلالات إيحائية ذات مسحة حماسية موشحة بالآلم والحزن والإحباط في بعض الأحيان، ذلك الألم الذي يحمل بين كلماته وعباراته ثورة عارمة من التحدي والنضال:

يا سامر الحي هل تغنيك شكوانا      رقّ الحديد وما رّقوا لبلوانا  
خلّ العتاب دموعاً لا غناء بها      وعاتب القوم أشلاء ونيرانا  
ثارتُ يعربَ ظمأى في مراقدها      تجاوزتها سقاة الحي نسيانا

ألا دَمٌ يَتَنَزَّى فِي سُلَافَتِهَا      أَسْتَغْفِرُ الثَّأْرَ بَلْ جَفَّتْ حُمَيَانَا  
 لَا خَالِدُ الْفَتْحِ يَغْزُو الرُّومَ مُنْتَصِراً      وَلَا الْمَنَى عَلَى رَايَاتِ شَيْبَانَا  
 أَزْكَى مِنَ الطَّيِّبِ رِيحَاناً وَغَالِيَةً      مَا سَالَ مِنْ دَمٍ قَتَلَنَا وَجَرَحَانَا  
 هَلْ فِي الشَّامِ وَهْلٌ فِي الْقُدْسِ وَالِدَّةُ      لَا تَشْتَكِي الثُّكُلَ إِعْوَالاً وَإِرْنَانَا  
 تِلْكَ الْقُبُورُ فَلَوْ أَنِّي أَلُمُّ بِهَا      لَمْ تَعُدْ عَيْنَايَ أَحْبَاباً وَإِخْوَانَا  
 يُعْطِي الشَّهِيدُ فَلَا وَاللَّهِ مَا شَهِدَتْ      عَيْنِي كإِحْسَانِهِ فِي الْقَوْمِ إِحْسَانَا  
 وَغَايَةُ الْجَوْدِ أَنْ يَسْقِيَ الثَّرَى دَمَهُ      عِنْدَ الْكِفَاحِ وَيَلْقَى اللَّهَ ظَمْآنَا  
 وَالْحَقُّ وَالسِّيفُ مِنْ طَبْعٍ وَمِنْ نَسَبٍ      كَلَاهُمَا يَتَلَقَّى الْخَطْبَ عُرْيَانَا... (٢٠)

يبقى الشعر العربي الحديث يستلهم من الوعي القومي صوره ومعانيه ودلالاته في التعبير عن الروح العربية في كفاحها ونضالها تحقيقاً لحقها المشروع أمة حضارية وإنسانية في تراثها وتاريخها وفكرها. ويبقى الوعي القومي يستمد من الشعر ديمومته ووجهه وتوجهه - لغة عربية شعرية شفافة، وحماسة هي حماسة الذات العربية في وجود مستقل موحد.



### ■ هوامش البحث بمصادرها ومراجعها حسب ورودها فيه:

- (١) سامي الكيالي، محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، معهد الدراسات العربية، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٧، ص ٢١٣.
- (٢) السيد يسين، تحليل مضمون الفكر القومي. (دراسة استطلاعية) مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٠، ص ٧٢.
- (٣) نفسه، ص ٧٣.
- (٤) نفسه، ص ٧٤.
- (٥) نفسه، ص ١٠٩.
- (٦) د. إلياس فرح، منطلقات ومفاهيم أساسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١، وقسطنطين زريق، مفهوم التاريخ، ط٤، دار العلم للملايين بيروت، ١٩٥٩، ص ٤٩، ص ٣٩، وميشيل عفلق، البعث والتراث، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٧، ص ٩٠. وساطع الحصري، أبحاث مختارة في القومية العربية، دار



- المعارف بمصر، ١٩٦٤، ص ٤٤. ونبه أمين فارس، هذا العالم العربي، ط ١، دار الكتب، بيروت، ١٩٥٣، ص ٤١.
- (٧) عبد الأمير عبيد شهاب الشمري، شعر الوحدة العربية في العراق بين الحريين العالميتين: ١٩١٤-١٩٤١، رسالة ماجستير الآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، أيلول، ١٩٨٥، ص ٨٣، نقلاً عن، أنور الجندي، الفكر العربي في معركة التعريب، ص ١٠٠.
- (٨) نفسه، ص ٢١.
- (٩) فؤاد الشايب دور الأدب في حركة التحرير والبناء (أدب الوحدة)، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٥، ص ٣٦٥. وجمال جليل السامرائي، القومية العربية في شعر بدوي الجبل، رسالة ماجستير، الآلة الكاتبة، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، أيار، ١٩٨٨، ص ٢١٤.
- (١٠) د. جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، بيروت، ١٩٧٠، ص ٣٧.
- (١١) حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه ورتبه، أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، الناشر، محمد أمين دمج، بيروت، ١٩٦٩، ج ١، ص ٢٣٥-٢٥٥.
- (١٢) الشمري، المصدر السابق، ص ٩٨.
- (١٣) محمد مهدي البصير، البركان ملحق المجلد الثاني والعشرين، المعلم الجديد، مطبعة المعارف، بغداد، ص ٤٢-٤٣.
- (١٤) البركان، ص ٩٨.
- (١٥) ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٠/١٠/١٩٧٨، ص ٤٦٩.
- (١٦) ديوان بدوي الجبل، ص ٥٣٢.
- (١٧) الشمري، المصدر السابق، ص ١٠٦.
- (١٨) محمد الهاشمي، الديوان، تحقيق، د. عبد الله الجبوري، بغداد، ١٩٧٧، ص ٢٩٣، والشمري، المصدر السابق، ص ١١٨.
- (١٩) ديوان الشبيبي، عنيت بنشره جمعية الرابطة العلمية الأدبية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٥٩ هـ-١٩٤٠ م، ص ١٩٥.
- (٢٠) ديوان بدوي الجبل، ص ٨٠-٨٢.



## الفصل الخامس

### اللغة العربية والنهضة القومية

#### اللغة العربية والشعر\*

(١)

اللغة العربية الفصحى لغة حضارة وفكر وتاريخ وقد شرفها الله سبحانه وتعالى بأن جعلها لغة قرآنه الكريم. وقد تمتعت بخصائص كوّنت شخصيتها العلمية والمنطقية بين لغات العالم الأخرى التي سبقتها تاريخاً وتعاشرت معها حضارة ولعل من أبرز هذه السمات ظاهرة الإعراب والجرس والإيقاع ودلالته على المعنى، والاشتراك والترادف والتضاد والنحت والاشتقاق، ورحابة صدرها في تقبل الألفاظ الأجنبية أو ما يسمى بالاقتراض فضلاً عن منطقية نحوها وصرفها ونظام تقاليد ألفاظها وثراء مفرداتها ودقتها في التعبير عن المعنى المراد التعبير عنه. فهي لغة متطورة بقياسها وسماعها. إنها لغة علمية ولغة أدبية شاعرة، كما يظهر ذلك في شعرها ونثرها على مرّ العصور والأجيال.

يحاول هذا البحث دراستها لغة شعرية أغنت التجربة الشعرية العربية وما زالت بكل ما تحمل من هذه الخصائص والسمات التي أبرزت وجهها البلاغي والفني والجمالي.

---

• نشر هذا البحث في (لغة الضاد)، ج١، منشورات المجمع العلمي/بغداد/ ١٩٩٨.

## (٢)

يستهل سيبويه (المتوفى سنة ١٨٠ هـ) كتابه بباب الاستقامة من الكلام والإحالة، متحدثاً عن أنواع الكلام أو الجملة العربية بوصفها وحدة التعبير في التجربة الأدبية فيرى أن الكلام "منه مستقيم حسن ومحال ومستقيم كذب ومستقيم قبيح وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك "أتيتك أمس وسأتيك غداً" وأما المحال فإن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: "أتيتك غداً وسأتيك أمس". وأما المستقيم الكذب فقولك "حملت الجبل وشربت ماء البحر" ونحوه. وأما المستقيم القبيح فإن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك: "قد زيداً رأيت" و "كي زيد يأتيتك" وأشبه هذا. وأما المحال الكذب فإن تقول "سوف أشرب ماء البحر أمس" (٢).

إن هذا التقسيم الخماسي للكلام أو الجملة لهو دليل على نضج الوعي الدلالي وريادته عند العرب الأوائل في هذا الميدان اللغوي الذي يُعدّ حديثاً معاصراً بنظر كثير من الباحثين في علم اللسان.

إن النوع الثالث من الكلام أو الجملة وهو (المستقيم الكذب) يؤلف الوجه المجازي والبلاغي في التعبير الشعري وهو الوجه الذي يُعدّ نواة الصورة الشعرية المعتمدة على بناء نحوي مستقيم والموحية بالتأمل وبعد الخيال في استعمال المجاز بمعناه البلاغي -الجمالي العام ولا سيما في الحديث عن اللغة الشعرية بوصفها الوجه المشرق للتعبير الفني ولما كان الشعر فناً لغوياً ونشاطاً إبداعياً خلاقاً، ارتبط بالطبيعة الإنسانية التي لا يمكن إدراكها إلا عن طريق اللغة. والشعر قديم قدم اللغة وبعيداً عن التعمق والغوص في نظريات أصل اللغة، يمكن قبول الرأي المعروف وهو أن الشكل الجوهري للغة، أية لغة، هو المتعلق بالتعبير عن العاطفة والشعور كالخوف والغضب والرغبة واللذة وحينما تنتظم اللغة أو يصبح لها نظام يُميزها من غيرها يظهر الشعر فناً لغوياً يمهد السبيل إلى التمتع باللغة وهو الأساس الذي يستند إليه حب الشعر بين لغات العالم جميعها ومنها اللغة العربية الغنية بهذا الفن إبداعاً والعريقة به تاريخاً. فالشعر يولد من الوعي المنظم للغة، أي أنه ينشأ من داخل اللغة التي تعد الوسيلة المعبرة عن أفكار الناس وعواطفهم سواءً أكانت تلك الأفكار عميقة

---

(٢) كتاب سيبويه، الجزء الأول، ط ١، بولاق، ١٣١٦ هـ، ص ٨.

في دلالاتها أم بسيطة ولهذا السبب عُدَّ الشعر تعبيراً رفيعاً بمقاييس اللغة<sup>(٣)</sup> إذ من الصعوبة بمكان الاعتقاد بأن الشعر يمكن خلقه أو صنعه من أي شيء آخر إلا من اللغة.

### (٣)

برزت فكرة (اللغة الشعرية أو البيان الشعري Poetic Diction) في أوربا في القرن الثامن عشر أكد بعض الشعراء أن لغة الشعر هي لغة متخصصة وتسمو على اللغة الاعتيادية، المألوفة، في حين رفض آخرون الاعتراف بوجود فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر. ويرى معظم النقاد، نقاد الشعر، إن اللغة هي بؤرة الاهتمام النقدي، اللغة تحدد شخصية الشعر والأصوات التي يتبناها الشاعر. فالشعر يختلف عن غيره من التعابير وذلك في قدرته على خلق سياق (Context) الخاص به للتحدث مع أي صوت. فالشعر يستطيع انتقاء ألفاظه من أي أسلوب لغوي، سواء أكان أدبياً أم غير ذلك. وحين تستعمل الألفاظ في القصيدة/ الشعر فإنها تستعمل لتحديد المواقف أو بعض وجهات النظر أكثر من استعمال تلك الألفاظ في اللغة اليومية، أي أنها في اللغة الشعرية أكثر دقة وتحديد<sup>(٤)</sup>.

### (٤)

إن اللفظة أو العبارة حين تستعمل في أنماط ثابتة في القصيدة، فإن تأثيرها سيعتمد كثيراً على حركة تلك اللفظة أو الألفاظ في داخل تلك الأنماط أو الأبنية، علماً أن الطاقة الشعرية Poetic Power تعتمد اعتماداً فنياً وجمالياً على العلاقة القائمة بين الألفاظ خارج الاستعمال الشعري والألفاظ حين تصير شعرية، أي أن اللغة من خلال ألفاظها المنفردة خارج الاستعمال الشعري/ اللغة خارج القصيدة، قد تختلف عن اللغة من خلال ألفاظها ذوات العلاقة والأنساق والانسجام داخل الاستعمال الشعري/ اللغة داخل القصيدة حيث تتكون الصورة الشعرية بمعناها البلاغي-الجمالي. فاللغة الأولى: معجمية تهتم بالدلالة المعنوية في الألفاظ وتطورها في الاستعمال وهي أقرب إلى الثبات والاستقرار، في حين تعد اللغة

(٣) تدريس الشعر، جيمز ريف (باللغة الإنكليزية)، لندن، ط ١، ١٩٥٨، ص ٨٧، ٨٨.

(٤) قاموس المصطلحات النقدية الحديثة (باللغة الإنكليزية)، تحرير، روجر، فاوولر، لندن،

١٩٧٨، ص ٤٩، ٥٠.

الثانية لغة انفعالية رمزية أقرب إلى الحركة أو قل لغة شعرية لأنها تستثمر اللفظة جنساً وبناءً مقطعيًا وقيمة صوتية وقدرة إيقاعية من خلال معناها وجرسها داخل الصورة الشعرية أي في نسيجها البلاغي-الجمالي، حيث يكون للطباق والجناس والتشبيه والاستعارة والتورية والكناية والمجاز، دور فاعل ومؤثر في خلق الاستجابة عند المتلقي.

فاستجابة المتلقي للغة المعجمية استجابة علمية محددة بمعنى أو معاني اللفظة الواحدة معجمياً في حين تكون استجابته للغة الشعرية استجابة بلاغية وفنية وجمالية تحقق المتعة بهذا الأثر الشعري أو ذاك. ومن هنا تكون الطاقة الشعرية أكثر قوة وإبداعاً من خلال استعمالها لهذه اللغة ليس بوصفها مجرد تراكيب وألفاظ حسب، بل هي بناء شعري مترابط في علاقات ألفاظها بعضها ببعضها الآخر من حيث المعنى والنسق والانسجام. فالعلاقة بين اللغة والشعر تتجلى في قدرة الألفاظ بدلالاتها المعنوية على تحقيق التناسب.

فالمضمون بلغة الشعر هو مجموعة الألفاظ المسلم بدلالاتها المعجمية خارج القصيدة وبدلالاتها الفنية داخل القصيدة وهنا تبرز قدرة الناقد في كشف الخصائص الموضوعية أو المضمونية للعمل الأدبي عامة والعمل الشعري خاصة.

إن مثل هذا الاهتمام المضموني باللغة الشعرية قد مهد السبيل إلى ظهور ما يسمى بمنهج "الشرح النصي" داخل القصيدة محلاً تحليلًا دقيقاً للخصائص المعجمية والنحوية بما فيها المحسنات البديعية والأصول الإيقاعية للنص الشعري دونما إغفال لانعكاسات هذه الخصائص من حيث المعنى الرمزي أو الانفعالي والتوافق الموسيقي أو الإيقاعي والوعي واللاوعي في البحث عن قيمة النص الجمالية من خلال لغته في التعبير وصولاً إلى بناء أسلوب شعري يميز هذا الشاعر عن غيره على الرغم من اختلاف الأزمنة والأمكنة أو الأقاليم الشعرية التي ينتمي إليها هذا الشاعر أو ذاك، نظراً لأن أصول اللغة الشعرية ومبادئها المختلفة متداخلة بعضها ببعض تداخلاً وثيقاً له أهميته في أية دراسة تبحث عن: كيف يعمل الشعر من خلال ألفاظه الحسية والمعنوية والتجريدية أو الرمزية. فأسلوب الصوت (sound style) على سبيل المثال هو البحث في قدرة الشاعر على استثمار ما تحمله ألفاظه من جرس وإيقاع في رسم صوره التي تبقى متميزة في لغته الانفعالية. إذ أن التعبير عن الواقع الذي يستمد منه الشاعر مضامينه وموضوعاته قد يكون تعبيراً غير شعري وهو ما يسمى بالصورة النثرية أو

الخطابية أو التقريرية حيث تستبد الحقيقة في هذا التعبير وتتجاوز المجاز، أو تعبيراً شعرياً وهو ما يسمى بالصورة الشعرية الغامضة أو المعقدة في بعض الأحيان حيث يستبد المجاز بالتعبير ويتجاوز الحقيقة وهذا يعني أن الصورة النثرية قريبة من اللغة خارج القصيدة وإن الصورة الشعرية قريبة من اللغة داخل القصيدة. فاللغة الشعرية متعددة الوجوه في التعبير عن أي مضمون سواء أكان هذا التعبير واضحاً الوضوح كله بلا معاناة في الفهم وهو الوضوح الفني الذي يعدّ سمة جمالية من سمات الأسلوب الشعري الناجح أم كان غامضاً الغموض كله بمعاناة في الفهم وهو الغموض الفني الذي يعدّ أيضاً سمة جمالية من سمات الأسلوب الشعري الناجح ويجب أن لا ننسى أن الوضوح الفني والغموض الفني هما وجهان مشرقان من وجوه اللغة الشعرية/ داخل القصيدة. فقد قيل إن "مهمة الشعر الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة ولأخفى وأغمض ما في العالم مكاناً للقاء خافت وغامض"<sup>(٥)</sup>. ومن هنا برز الفرق بين التحليل النحوي واللغوي والفني في القصيدة الواحدة إذ أن الصورة الشعرية الموفقة بمقياس النقد الفني هي التكافؤ والتعادل بين الحقيقة والمجاز من دون أن يستبد واحد منهما في التعبير متجاوزاً الآخر من الناحية البلاغية والجمالية وبذلك تصير الصورة معياراً نقدياً للمفاضلة بين الشعراء، ورحم الله ابن قتيبة (المتوفى سنة ٢٧٦هـ) حين قال: "لله درّ الشاعر من أنت في شعره حتى تفرغ منه". معبراً عما يشبه هذا المعيار.

فالشاعر قد يتطلب من القارئ مجهوداً كبيراً، بل إن أعظم الشعراء يتطلبون من القراء أن يبذلوا أكبر جهد ممكن، ولكن طلب الشعراء هذا يجب أن يتناسب مع مقدار ما يبذلونه أنفسهم من جهد ومقدار ما يعطون القراء من نتائج قيّمة"<sup>(٦)</sup>.

## (٥)

إن طريقة التعبير أو الأسلوب في الشعر يعني عملية انتقاء واختيار الألفاظ في نسق لغوي-فني، أي في بناء البيت الشعري ويمكن تحليل هذه الطريقة أو الأسلوب لغوياً من خلال فحص واختبار المستوى اللغوي الذي تختار اللفظة على

<sup>(٥)</sup> بنية اللغة الشعرية، جان كوهن ترجمة محمد الولي ومحمد العمري المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٥، ٢٦.

<sup>(٦)</sup> مبادئ النقد الأدبي، ريتشارد، ترجمة د. مصطفى بدوي، مراجعة الدكتور لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢٦٢.

وفق أصوله وشروطه وانتمائيه. فهناك مستويات لغوية في اختيار اللفظة في النص الأدبي عامة وفي النص الشعري خاصة. فهو إما مستوى التجريد أو مستوى لغة الكلام الرسمية أو الشكلية أو مستوى الشيوخ والاصطلاحية أو المستوى الأدبي والجمالي. فمن المتفق عليه عموماً أن نوعيات الأسلوب الشعري الاعتيادي هي: التناسب والصواب والدقة أي أن الأسلوب الشعري يجب أن يكون مناسباً وصائباً ودقيقاً مضبوطاً من حيث التعبير. ويجب التمييز بين التعبير الشعري في علاقته باختيار الألفاظ والأسلوب في علاقته بالنسق الذي تستعمل فيه تلك الألفاظ. وطالما أن الشعر في كل عصر كان قد نظم أو كتب بلغة خاصة؛ تلك اللغة التي تشتمل على الكلمات والعبارات والأبنية النحوية والمحسنات البديعية التي تخلو منها اللغة العادية لذلك الوقت، برز مصطلح الشعرية التعبيرية لتعني الإشارة إلى الاستعمال البارع في اللغة الأدبية. وقد اختص مصطلح الشعرية التعبيرية بكتابات وآثار الكلاسيكيين - الجدد ( Neo. Classical Writers) في أوربا، الذين ادعوا أن "لغة العصر لن تكون لغة الشعر". فكل جنس أدبي يتطلب مستوى معيناً من التعبير أو أسلوب التعبير أو لغة التعبير، فالهجاء والملحمة والمأساة (التراجيديا) والقصيدة الغنائية تتطلب أسلوباً تعبيرياً خاصاً من أجل إبراز الأسلوب انسجاماً مع شكل ذلك الجنس الأدبي، أي أن لكل -جنس أدبي- لغته في التعبير، تلك اللغة التي يفترض أنها تتسجم مع الشكل المميز لذلك الجنس أسلوباً وتعبيراً. وقد هاجم الشاعر (وردزورث) في إنكلترا دعوة الكلاسيكيين - الجدد بخصوص الشعر التي يجب أن تكون لغة نقية بنظرهم، فذهب إلى الاعتقاد بأنه (لا يوجد فرق جوهري بين لغة النثر ولغة الشعر) وسمى اللغة الشعرية الكلاسيكية - الجديدة بأنها "لغة مصطنعة، فاسدة، وغير طبيعية" مؤكداً أهمية المشاعر والوجدان في التعبير الشعري المستمد من كلام أو لغة الحياة البسيطة والمتواضعة<sup>(٧)</sup>. وفي ضوء هذا الجدل الأدبي برز ما يسمى باللغة الشعرية واللغة الشعرية الطبيعية أو العفوية التي تحقق ما يسمى "بالانفعال الشعري"<sup>(٨)</sup> وهو معيار جودة القصيدة من خلال الأشكال الشعرية للغتها.

فالقصيدة التي تخفق في خلق الانفعال الشعري عند متلقيها فهي قصيدة

<sup>(٧)</sup> قاموس لونكمان للمصطلحات الشعرية (باللغة الإنكليزية) جاك مايرز ومايكل سيمز، لندن،

١٩٨٩، ص ٨١-٨٢.

<sup>(٨)</sup> بنية اللغة الشعرية، ص ١٠.

فاشلة بمعنى أنها رديئة" فما لم يكن متن الشعر حسناً عيناً فبطون الصحف أحمل لمؤنثته من صدور عقلاء الرجال" <sup>(٩)</sup> على حد تعبير أحد فقهاء العرب القدماء، والبحث في فشلها ورداءتها كالبحت في نجاحها وجودتها من حيث الاهتمام بلغة الجودة ولغة الرداءة على حد سواء، استعمالاً ودلالة وأسلوباً. فالفن الذي ولدت منه القصيدة أو الشعر هو "فن اللغة"، إذا صح هذا التعبير، ولا سيما فن اللغة الانفعالية/ داخل القصيدة. هذه اللغة التي تُعَدّ عند بعض الباحثين المعاصرين في أوربا "اللغة الشاذة" و"الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً. فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري". <sup>(١٠)</sup>

## (٦)

يؤكد تاريخ الفن الشعري منذ عصوره الأولى قبل الإسلام حتى العصر الحديث، إنه الوعاء الفني للغة العربية الحضارية بكل ما تتمتع به من خصائص بواتها مكاناً رفيعاً بين لغات العالم الحية التي تعاصرت معها أو جاءت بعدها.

ويظهر ذلك بوضوح في سعة المعجم اللغوي واستيعاب مفرداته بوعي جمالي وتعبيري من خلال لغة شعرائه الفحول المبدعين. فاستخدام المفردة عند هؤلاء الشعراء يختلف أصالة وتقليداً فيما بينهم، فالصورة قد توحى بالغرابة والتبدي وبأنها مستوحاة من واقع شاعرها، كما هي الحال في الأراجيز القديمة ولا سيما عند الرجاز في العصر الأموي علماً أن استعمال المفردة اللغوية في القصيدة يخضع لقدرة الشاعر ومستوى وعيه اللغوي. فبشار وأبو نواس وأبو تمام والبحري وابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي والمعري وقبلهم وبعدهم شعراء كثيرون قد وعوا اللغة العربية الفصحى وتذوقوا مفرداتها وأحسنوا استخدامها في صورهم الشعرية استخداماً ينسجم مع فنههم الشعري، فأبو تمام انشغل في إبداع الصورة وتوليد المعاني الجديدة فاستخدم اللفظة في مجال المجاز إلى حد الاغراب أحياناً وكذا أبو الطيّب ونحن نجد في شعرهما الغريب وألوان المحسنات إلا أننا نجد أبا العلاء فاقهما بصورة ملفتة للنظر وكأنه كان يريد إظهار هذا التفوق ويعلن عنه في شعره ونثره. قال البطليوسي شارح سقط الزند "إنه أكثر فيه من الغريب والبديع ومزج المطبوع بالمطبوع؟ فتعقدت ألفاظه وبعدت أغراضه". وقد وصفه مترجموه بالشاعر

<sup>(٩)</sup> الموشح، المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ٥٤٧.

<sup>(١٠)</sup> بنية اللغة الشعرية، ص ١٥.



اللغوي).<sup>(١١)</sup>.

قد ثار بعض الشعراء على قواعد اللغويين ولم يأبه لها أمثال الفرزدق وقصته مع عبد الله بن أبي اسحق النحوي معروفة، وهذا يعني أن الشاعر الفحل، الفصيح لغة وفناً يقتحم اللغة اقتحاماً صريحاً وجريئاً وبذلك يغني مفرداتها بدلالات جديدة حيث تنتعش اللفظة خارج القصيدة وداخلها.

وهذا المنظور يدل على أن اللغة الانفعالية أو لغة القصيدة الداخلية أو من الداخل هي مصدر المتعة الجمالية وتبيان قيمة القصيدة فنياً وإن تجاوزنا في بعض الأحيان قواعد لغتها المتعاصرة معها. فإذا صحت مقولة (نورثروب فري) من أن القصيدة "ليست طبيعية في شكلها ولكنها تربط نفسها بالطبيعة بشكل طبيعي... فتكتسب طبيعة ثانية"<sup>(١٢)</sup> فإن لغة القصيدة الداخلية في مثل هذه الحالة هي الطبيعة الفنية الثانية التي تكتسبها القصيدة من خلال تفاعلها مع أحداث عصرها وثقافة شاعرها المتمثلة بصوره الشعرية البارعة والجديدة في ضوء معايير نقد الشعر السائدة في عصرها وبعد عصرها. ومثال ذلك صور أبي تمام (المتوفى ٢٣٢هـ) التي ظن معاصروه أنها غريبة ولكن سرعان ما صارت مألوفاً، محببة إلى نفس المتلقي؛ أي أنها اكتسبت طبيعة ثانية جعلت شاعرها فحلاً في هذا الميدان. فالشعر أوثق صلة بتاريخه وأشد اتصالاً بصوره. فالنقد الشكلي يشرح. والشرح عملية ترجمة ما تعنيه القصيدة ضمناً إلى لغة المحاكمة الفكرية الصريحة. ولا يحمل الشرح الجيد لطبيعة الحال القصيدة ما لا تحتل من الأفكار: بل يقرأ ما فيها ويترجمه والأدلة التي توجد في القصيدة تقدم عن طريق دراسة بنية الصور التي يبدأ بها الشرح<sup>(١٣)</sup> وهذا يعني أن لغة الصورة أو مجموعة الصور داخل القصيدة هي بؤرة دراسة بنيتها أو هيكلها.

فالقصيدة هي فن استعمال الألفاظ التي تخلق بنية حيّة وانسجماً فريداً من نوعه يحقق الاستجابة عند متلقيه من خلال تلك الألفاظ أو اللغة الشعرية التي تعكس شخصية الشاعر الثقافية بكل ما تحمل من وعي وإدراك واستيعاب وإحساس بثقافة عصره حيث ستؤول القصيدة، في ضوء هذا التصور إلى كون أو

<sup>(١١)</sup> لغة الشعر عند المعري، د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، وزارة

الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٢.

<sup>(١٢)</sup> تشريح النقد، محاولات أربع - نورثروب فري، ترجمة د. محمد عصفور، منشورات الجامعة

الأردنية-عمان، ١٩٩١، ص ١٠٣.

<sup>(١٣)</sup> نفسه، ص ١٠٨.

عالم مخلوق من كل هذه الأشياء التي عرفها وشعر بها ورآها وسمع بها وفكر بها انطلاقاً من الإحساس بتلك الثقافة اللغوية المتحركة والمتطورة. فما التشبيه والاستعارة والكناية والتورية والمجاز، إلا رموز لغوية-بلاغية تظهر مدى استيعاب الشاعر وعمق تأصله حين يحولها إلى صور جديدة بالتقدير والثناء بين جمهور من قراء أو مستمعين. والشاعر الفذ أو الفحل أو المفلح أو العظيم هو المبتكر للغة جديدة، لغة داخل القصيدة متمثلة ببراعة رسم الصور وإتقان استخدام الرمز من خلال خبرته وتجاربه العامة ولا سيما اللغوية منها. فتلخيص فكرة القصيدة لا يعني تشابهاً في فن قراءتها أي أن تلخيص القصيدة لا يعني قراءتها، لأن القراءة الشعرية قائمة في الأساس، على إدراك عميق باللغة الشعرية وقدرة على تحليلها. فالتحليل هو الفهم السليم لتلك القصيدة وهو بداية القراءة الجادة لها، علماً أن القراءة والفهم مترادفان. فإذا أخفقنا في فهم قصيدة ما، فالسبب لا بد من أن يكون ثمة اختلاف بين تجربة الشاعر أو خبرته وتجربتنا أو خبرتنا وبسبب هذا الاختلاف بين التجريبتين والخبرتين قد نشطت بعيداً في فهم القصيدة وبذلك نبتعد عن لغة القصيدة الداخلية ولا سيما في محاولة ربطها باللغة خارج القصيدة. إذ أن الألفاظ وما يطرأ من تغيير في معناها أو معانيها بصورة جذرية هي من المشكلات القائمة والمشاركة التي تواجه قارئ القصيدة، فقد وصفت القصيدة بأنها "تعبير بكلمات تحتاج إلى بعض الألم في التعبير عن الشعور".<sup>(١٤)</sup>

وهذا يعني أن قراءة القصيدة من خلال لغتها الشعرية يجب النظر إليها على أنها عمل فني وليس عنصراً خاصاً به ومن هنا تبوأَت الدراسة اللغوية والبلاغية والأسلوبية والإيقاعية- العروضية دوراً مهماً في مثل هذه القراءة النقدية. فقراءة الشعر فن رفيع ودقيق علماً أن قراءة تاريخ الشعر ودراسته بروح مناسبة وزمن مناسب مفيد في ذاته ومفيد لأنه وسيلة لمتابعة التطور في اللغة ومدى تأثير ذلك في فكر الإنسان المتلقي وشعوره.

فدراسة جزء من ثقافة العصر وجزء من المتعة الفنية تقودان إلى المعرفة وأخيراً يعدان مدخلاً للشعر في تقديرنا للشعر من خلال تطوره اللغوي. فاللغة ولا سيما اللغة الشعرية، تمنح الشاعر وسيلة في منتهى الدقة والقوة ممهدة السبيل إلى

<sup>(١٤)</sup> لغات النقد وبنية الشعر (باللغة الإنكليزية)، د. س. كرين، مطبعة جامعة تورنتو، كندا،

١٩٥٣، ص ٨٤.

تقديم ما سمي "بالحقيقة الشعرية (poetic Truth)" <sup>(١٥)</sup> التي تمنح المتلقي دليلاً دقيقاً لاستيعاب تجربة الشاعر وخبرته لمثل تلك الحقيقة.

فالشعر هو الشكل الراقى والناضج فنياً للغة الانفعالية. إذ "هو أفضل الكلمات في أحسن نسق أو نظام" <sup>(١٦)</sup> على حد تعبير الشاعر (كوليردج) ناهيك عما تتمتع به تلك الكلمات أو الألفاظ من إيقاع داخلي أو خارجي. فالروح الشعرية تظهر بوضوح من خلال قدرة هذا الشاعر أو ذاك، أو موهبته اللغوية في اختيار ألفاظه وترتيبها في نسق وطريقة ما، في ضوء مفهومات الشعر وتحديداته وأشكاله في عصره، حيث تظهر معانيها بوضوح حيناً أو بغموض حيناً آخر بشكل خيالي-جمالي حيث يتكون الأسلوب الشعري الذي هو وليد لغة الشاعر على وفق تعمقه في ثقافته الموسوعية والتخصصية. فالجملة الفنية داخل نسيجها الشعري هي غاية الشاعر في التعبير عن تجربته الخاصة والعامة. إنها وحدة التعبير الفني في القصيدة، ومن هنا تفاوت شعراؤنا قديماً وحديثاً أصالة وتقليداً في نسج هذه الوحدة التي عدت نواة الصورة الشعرية في كل شعر جدير بالتذوق والتقدير.

فالجاحظ (المتوفى سنة ٢٥٥هـ) حين يجعل "تخير اللفظ" و "سهولة المخرج" و "كثرة الماء" و "صحة الطبع" و "جودة السبك" و "تلاحم أجزاء القصيدة" عناصر الصورة من الناحية الأدبية، إنما يركز على اللغة الشعرية وحركة الشاعر داخل هذه اللغة حتى يصير شعره "ضرباً من النسيج وجنساً من التصوير" (الحيوان، ج٣، ص ١٣١) في حين يرى قدامة بن جعفر البغدادي (المتوفى سنة ٣٣٧هـ) إن الشاعر المجيد هو الذي يحسن اختيار المعنى ويحسن تصويره بألفاظ أو أشكال جيدة أيضاً، أي من المعاني. فالشعر هو الصورة. أي أن الشعر/ الصورة مظهر من مظاهر المعاني أو اللغة الشعرية ولكي يحقق الشاعر طموحه الفني في خلق قصائد جيدة، هي في رأي قدامة، صور جيدة عليه أن يتوخى البلوغ في التجويد. (نقد الشعر، ص١٧-١٨). أما عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة ٤٧١هـ) فيرى أن (التصوير) و (الصياغة) هما سبيلا الكلام الفني وأن المعنى مادة الصورة والصوغ الشعريين من الناحية الفنية. (دلائل الإعجاز، ص١٧٥) ومن المجلد العام لنظريته في النظم والتأليف القائمة على أن اللفظ والمعنى

<sup>(١٥)</sup> الشعر الحر، مقال في العروض، جالز و. هارتمان (باللغة الإنكليزية)، مطبعة جامعة

برنستون، برنستون، نيو جرسى، ١٩٨٠، ص١٤٠.

<sup>(١٦)</sup> دراسة في المعنى، أوين بارفيلد، (باللغة الإنكليزية)، نيويورك، ١٩٦٤، ص٥٨.

والتعلق تركيب لغوي واحد يخلق النسق أو النسج المتماسك في العلاقة أو مجموعة العلائق بين اللفظ والمعنى. فالصورة على وفق هذا التصور وهذا الفهم الدلالي لماهية التركيب في الجملة الشعرية، تعني عنده روح تلك العلاقة التركيبية-الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه. فالمعنى روح الصورة ومادتها والصورة الشكل الفني للمعنى ودلالته الإبداعية والجمالية.

فالتصوير والصورة والصوغ هي العناصر الفنية للتعبير اللغوي الذي تمثله اللغة الشعرية في هذه القصيدة أو تلك. فالصورة بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي. فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضموناً<sup>(١٧)</sup> وبهذا المفهوم تكون الصورة بوصفها مضموناً هي البنية النمطية الثابتة للقصيدة في حين تكون الصورة بوصفها شكلاً هي البنية النمطية المتحركة التي يوضحها الأسلوب الشعري لهذا الشاعر أو ذاك من خلال لغته الشعرية المتمثلة في اختياره وانتقائه لألفاظه بمعانيها في نسيج تصويري متكامل حيث يختلف الشعراء في هذا المضممار "شكلاً" في التعبير اللغوي ويتشابهون "مضموناً" في الدلالة العامة للغرض.

واليك أمثلة شعرية لثلاثة من شعرائنا في عصر ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي) هم: امرؤ القيس والنابغة الذبياني وحسان بن ثابت (الأنصاري) الذين غدوا من فحول الشعراء وهم يعبرون عن مضمون واحد متشابه هو (وصف الليل) بنظر العاشق (البنية النمطية الثابتة)، فهو ليل طويل، مهموم، مفعم بالقلق واليأس، لا يخلو من زهول نفس، يتمنى فيه الشاعر العاشق انجلاءه تمهيداً للقاء حبيبته في غد مشرق بعد عناء وكد بلغة شعرية وأسلوب شعري لا يمثل إلا صاحبه وهو (البنية النمطية المتحركة). فكل من امرؤ القيس والنابغة وحسان ذوقه الخاص في اختيار ألفاظه بمعانيها المختارة وحرية في نسجها صورة شعرية بتشبيهاً واستعاراتها ومجازاتها؛ صورة شعرية موفقة ومتعادلة في ميزان نقد الشعر عند العرب أيامئذ.

قال امرؤ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
على بأنواع الهموم ليبتلى

<sup>(١٧)</sup> مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة

والإعلام، بغداد ١٩٩٤، ص ١١٤، ١١٦، ١١٥.

فقلت له لما تمطى بصلبه      وأردف أعجازاً وناء بكل كل  
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي      بصبح وما الإصباح منك بأمثل  
فيا لك من ليل كأن نجومه      بكل مغار الفتل شُدَّتْ بيدل  
كأن الثريا عُلقت في مصامها      بأمراس كتان إلى صمّ جندل

(ديوان امرؤ القيس، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار المعارف بمصر، ١٦٤، ص ١٩، ١٨)

قال النابغة الذبياني:

كليني لهم يا أميمة، ناصب      وليل أقاسيه، بطيء الكواكب  
تطاول حتى قلت ليس بمنقض      وليس الذي يرعى النجوم بآئب  
وصدر أراخ الليل عازب همه      تضاعف فيه الحزن من كل جانب

(ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص ٩).

قال حسان بن ثابت الأنصاري...

تطاول بالخمان ليلي فلم تكد      تهّم هوادي نجمه أن تصوباً  
أبيت أراعيها كأي موكل      بها لا أريد النوم حتى تغيباً  
إذا غار منها كوكب بعد كوكب      تراقب عيني آخر الليل كوكباً  
غوائر تترى من نجوم تخالها      مع الصبح تلوها زواحف لُعباً

(ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه: الدكتور وليد عرفات، ج ١، سلسلة كَب التنكارية، لندن، ١٩٧١، ص ١١٦).

فوحدة التعبير قد اختلفت بين هؤلاء الشعراء ولكنها تشابهت من حيث المضمون أو الغرض الشعري. وهذه الأمثلة شاهد على أن الصورة الشعرية من خلال لغتها هي معيار الجودة في المفاضلة بين الشعراء قديماً وحديثاً.

حين تكون الصورة المجازية جزءاً مهماً وفعالاً من القصيدة لا سيما حين تكون طريقة قادرة على تحويل ظلال الصورة إلى واقع فني كما في هذه الأمثلة

الشعرية. إذ يعتقد كثير من اللغويين والنقاد بأن التحليل الأسلوبي أي البنية النمطية المتحركة، هو عملية لغوية يضاف إليها شيء من النظريات البلاغية والجمالية. وبهذا الصدد قيل "...إننا في الشعر نتطلب من الاستعمال الاستعاري أن يكون ذا نغمة داخلية"<sup>(١٨)</sup> فالألفاظ والتعابير الشعرية المرتبة ترتيباً نحوياً خاصاً وذات نظام صوتي وأنماط إيقاعية أو عروضية هي دائماً سمات اللغة الشعرية، بيد أن الأكثر أهمية من كل ذلك هو قدرة الألفاظ المستعملة في الشعر للتعبير عن أفكار ودلالات ومعان، أكثر مما تعنيه مثل تلك الألفاظ بدلالاتها المختلفة في اللغة العامية خارج القصيدة.



---

<sup>(١٨)</sup> الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ط ١، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٤.



## الفصل السادس

### اللسانيات والنقد الأدبي(\*)

- ١ -

إن أبرز قضية يدور حولها الجدل المعاصر بين اللسانيين والأسلوبيين والنقاد ونقاد الشعر على وجه الخصوص، هي قضية الشعر واللغة ولا سيما البحث في مديات اللغة نظاماً وقاعدة ودلالة ومديات الشعر فناً لغوياً جمياً، أي البحث في حدود التداخل بين هذه المديات وحدود التمايز بينهما. ولعل انعكاسات حدود التداخل وحدود التمايز هي محور الدرس النقدي الشعري الحديث. ومن هنا برزت العلاقة الحميمة بين علم اللغة، بكل مناهجه ومدارسه واتجاهاته والنقد الأدبي في منظوره المعاصر الذي يحلل النص الشعري أو الأدبي بوصفه بنية لغوية-فنية، حيث تتداخل الأسلوبية بعلم اللغة والنقد في آن واحد، طالما أن مستويات الكلام الأدبي، هي مستويات لغوية-فنية أيضاً أو ذات أبعاد دلالية مختلفة يحددها الأسلوب الأدبي، حيث تحوّل "الكلام" الأدبي من مستوى إلى مستوى آخر. ولما كان النقد، في بعض معانيه، فن التمييز بين الأساليب الأدبية، صارت العلاقة بينه وبين الأسلوب والأسلوبية وعلم الدلالة علاقة ذات أثر فني يستند في الوصول إلى تقدير القيمة، الفنية، والجمالية في النص إلى الأسلوبية وعلم الدلالة وكلها تتضوي تحت مصطلح واحد هو علم اللغة، أو الأسسنة أو اللسانيات.

---

• نشر هذا البحث في (لغة الضاد)، ج٢، دائرة اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، بغداد، ١٩٩٩.



إن اطراد الدراسات اللغوية والاهتمام بها في الوقت الحاضر ولا سيما المناهج اللغوية في دراسة الأدب أو في الدراسات الأدبية، قد مهدّ السبيل إلى ظهور النظرية اللغوية الحديثة بوصفها نظاماً مساعداً في النقد الأدبي.

وثمة مناهج أو مداخل كثيرة، متباينة في نظرتها إلى النص الأدبي تحليلاً وتقديراً وتقويماً، ومنها على سبيل المثال المدخل اللغوي أو المنهج اللساني الذي لا يستغني عنه الناقد الأدبي. فعلم اللغة يمنح النقد الأدبي سنداً نظرياً بوصفه ضرورة كضرورة الرياضيات للفيزياء. فالناقد الجيد بحكم اهتماماته في تحليل النص وكشف جمالياته البلاغية والفنية هو لغوي جيد، علماً أن لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته، الإشارية أو الانفعالية شريطة أن يكون التعبير عن عناصر النص سليماً ومقبولاً عند المتلقي الذي لا يقل شأناً عن مبدع النص، بمنظور النقد الفني- التحليلي.

وإذا كانت المناهج اللغوية مختلفة ومتباينة في مدى علاقتها بدراسة "النص الشعري"، على سبيل المثال، فإن المناهج النقدية المختلفة ومتباينة أيضاً، فقد تتوازى وتتقاطع وتتعاون وتتصارع وهي دائماً تدّعي لنفسها أنها تهدف إلى تنوير النص وتعلن اعتدائها من دون غيرها إلى فهم أفضل بطبيعة هذا النص أو ذاك وتنوير النص قد يكون بلغة هذه المناهج النقدية المختلفة "ترويضاً للنص"<sup>(١٩)</sup> بحثاً عن مواطن الأصالة فيه من خلال النظرة الكلية لعناصره الثلاثة المعروفة: الانفعال والخيال والفكر. وقد أدى التركيز على تحليل النص وترويضه بوصفه لغة لا يقوى التمرد على شرعيتها ومرجعياتها الأدائية والتعبيرية إلى بروز اتجاهات مرتبطة بالتحليل الأسلوبي-البلاغي مهدت السبيل إلى استحداث أساس مهم. سمّي فيما بعد "بفلسفة الأسلوب" و "فلسفة البلاغة" في النقد الأدبي الحديث. وتعني هذه المداخل النقدية بصلب "البنية الأدبية" من ناحية تحليلية محض. فتعكف على عناصر بعينها في نسيج العمل الأدبي مثل "الصورة" و "وجهة النظر"، و "التباين" و "المجاز" و "مماثلة الواقع" و "المعجم" و "السياق" و

<sup>(١٩)</sup> د. عناد غزوان، ترويض النص وسلطة اللغة، محاضرة أُلقيت مساء الأربعاء، الواقع في ١٩٩٨/١٠/٢١، اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، بغداد.

"السخرية" و "بناء الجملة" و "موسيقى اللغة" و "التوازن" <sup>(٢٠)</sup>. وكلها سمات لغوية تسعى إلى تحليل النص الأدبي وتقديمه كلاً فنياً جديراً بتحقيق الاستجابة العفوية عند متلقيه.

### - ٣ -

تحاول اللغة الأدبية في تعاملها مع النص الأدبي من خلال مناهجها المختلفة: استيعاب التوازن الحاصل بين "المبدع-النص" و "النص-المتلقي" <sup>(٢١)</sup> وهي سلطة فنية تبتعد فيها اللغة عن مرجعياتها القواعدية والإعرابية والنحوية لترود آفاق الدلالة حيث يصير "النص" في لقائه بين المبدع والمتلقي فعلاً ناجزاً يتمتع بحركته الفنية-الإبداعية وحركته التوصيلية عند المتلقي. إن العلاقة بين النص والمتلقي هي جوهر العملية النقدية الحديثة والمعاصرة؛ تلك العملية التي ترى في النص الأدبي-الشعري بفنونه وأنواعه، والنثري بأجناسه- فناً لغوياً أو بناءً لغوياً ومن هنا قيل: لا وجود لنقد أدبي يتجاوز أبعاد لغته الفنية هذه. وهكذا تطورت الدراسات اللغوية ولا سيما في ميدان النحو التوليدي الذي دعا إليه (نعوم جومسكي) وأتباعه في نظرية التعلم واكتساب اللغة وفلسفة العقل وعلم نفس الإدراك مما يؤكد هذه المقولة (إن أي نقد أدبي لا يمكن أن يتجاوز أبعاد لغته).

### - ٤ -

إن مهمة علم اللغة هي الاستفسار واستقراء ما سمّاه "جومسكي" "بالعلاقة الحميمة بين الخصائص الداخلية للعقل وبين سمات البناء اللغوي" <sup>(٢٢)</sup>. في حين تكون مهمة النقد الأدبي في واحدة من رؤاه العصرية، في الأقل، هي البحث في العلاقة بين تنظيم الحس الجمالي الإنساني وبين خصائص البناء الأدبي واللغة. ومن هنا برزت العلاقة الوثيقة بين البنية الأدبية والبنية اللغوية. فهما بنيتان يحدد ملامحهما وخصائصهما الفنية والجمالية النص الأدبي الذي هو فن لغوي وبناء

<sup>(٢٠)</sup> د. محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت، ١٩٩٤، ص ٢٩٨، ص ٢٩٩.

<sup>(٢١)</sup> د. فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت، ١٩٩٤، ص ٣٣٦-٣٣٧.

<sup>(٢٢)</sup> دونالد. سي. فريمان، علم اللغة والأسلوب الأدبي، (باللغة الإنكليزية) الولايات المتحدة الأمريكية، ١٩٧٠، ص ٤، ٣.

لغوي حيث يعد مصدراً لغوياً من جهة ومصدراً مهماً للنقد الأدبي من جهة أخرى. وإذا كان النقد هو فن الحكم على التجارب الأدبية الحديثة والتراث الأدبي والآثار الفنية<sup>(٢٣)</sup>، برزت على الساحة النقدية العالمية والعربية ضروب من النقد أو قل مناهج من النقد كالنقد القياسي والنقد الأكاديمي والنقد الأيديولوجي (العقائدي) والنقد التاريخي والنقد الشخصي والنقد الفلسفي والنقد اللغوي وغيرها، وكلها ضروب نقدية تنطلق من النص الأدبي في علاقته بمبدعه من جهة أو علاقته بمتلقيه من جهة أخرى أو علاقته ببيئته من جهة ثالثة. ومن هنا قيل إن الإنتاج الأدبي يحكمه محوران: محور اللغة التي هي ملك للبيئة الاجتماعية التي تنشأ عنها، ومحور الأسلوب الذي هو ملك الأديب أو الشاعر. وما بين هذين المحورين: اللغة والأسلوب، يولد فن الإبداع في الكتابة الأدبية أو في التجربة الشعرية. وقد أدى الاهتمام بدراسة الأسلوب وتحليله لغوياً على وفق معايير لغته أو فنيهاً على وفق المعايير الفنية، إلى ظهور ما يسمى "بالأسلوبية-اللغوية Linguistic Stylestics التي ترى أن الأسلوب قد يكون انزياحاً أو انحرافاً - Deviation- أو عدولاً عن السياق اللغوي المألوف في هذه اللغة أو تلك، أو قد يكون تكراراً للمثال أو النموذج النصي الذي يهتم به الذوق العام أو قد يكون كشفاً خاصاً لبعض أصول اللغة ومرجعياتها ولا سيما في الوجه الجمالي للتعبير أو ما يسمى بالوجه البلاغي أو البياني.

فالتطور الذي حدث في فهم الأسلوب الأدبي - في مناخه اللغوي والبلاغي - قد أثر في النقد الأدبي وعلم اللغة نظراً لأن الأسلوب هو الوسيط المشروع والوعاء العميق الذي ينطلق منه علم اللغة ولأنه الميدان الفسيح الذي يهتم به النقد الأدبي وكلاهما: النقد الأدبي وعلم اللغة يدرسان الأسلوب ويحللانه على وفق أصولهما وتقنياتها ومرجعياتهما. فاللغة لا تعمل إلا في سياق أحداث أخرى كالنصوص المدونة/ المكتوبة، لأنها ليست قواعد وهمية، بل هي روح واقع النص الأدبي والنصوص الأخرى الخاصة بميادين المعرفة المختلفة كالتاريخ والفلسفة والاجتماع والسياسة وعلم النفس والفن.

وقل مثل ذلك عن النقد الأدبي الذي يصير ضرباً من الوهم والخيال إذا لم يكن النص الأدبي مادته التي يستمد منها الناقد تجربته النقدية حيث تؤول الكتابة النقدية إلى جنس أدبي يمكن أن نصطلح عليه "بأدب النقد" باتجاهاته المختلفة

<sup>(٢٣)</sup> أندريه ريشار، النقد الجمالي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط،

مقارنة بعلم اللغة بمناهجه ومدارسه المختلفة أيضاً. فلا غرابة إذا ما تحول النقد، في ضوء هذه الدلالة، من كونه نقداً تاريخياً أو تسجيلياً أو توثيقياً على يد بعض النقاد، إلى كونه نقداً يسبر أغوار النص من الداخل ويهتم بالنص قبل مؤلفه، كما يتجلى ذلك عند دعاة "النقد الجديد" وبالتوجه ذاته، تحرك اللغويون/ اللسانيون (أو علم اللغة الحديث) من الدراسة الأنثروبولوجية والفيلولوجية إلى دراسة الحقائق المختصة بالجدل وعلم اللغة البنيوي، فظهرت الأسلوبية والبنيوية التكوينية والسيمولوجيا أو علم الإشارة أو العلامات أو علم الدلائلية والتفكيكية أو التشريحية، ومن خلال توجهاتها اللغوية، نشأت مناهج نقدية -لغوية في دراسة النص الأدبي وتحليله ومنها المنهج الأسلوبي/ النقد الأسلوبي المنهج البنيوي- التكويني/ والنقد البنيوي-التكويني، المنهج الإشاري أو العلاماتي أو السيميولوجي/ والنقد السيميولوجي أو الدلائلي: الذي يرى أن الكلمة في حد ذاتها، نوع لفظي من العلامات تنطلق دلالتها من قيمة اللفظ في ثقافة ما. فالصوت وحده لا يعني شيئاً وإنما يتشكل المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة. وهذه الرابطة تستمد شرعيتها من لغة ما. فكلمة (لا) على سبيل المثال، تدل على الرفض والنفي في لغتنا العربية ولا تدل على شيء ما في اللغة الإنكليزية، في حين أنها تمثل أداة التعريف للمفرد المؤنث في اللغة الفرنسية. فالدلالة مرتبطة أصلاً بالقيمة التي تضيفها عليها لغة ما أو ثقافة ما. فالعلاقة بالمفهوم السيميولوجي أو الدلائلي ترتبط بالثقافة والطبيعة أو الغريزة وقد تتراوح بين كونها لا ثقافية صرفاً ولا طبيعية صرفاً. لذا فالكلمة هي جزء من حقل أعم وأفسح هو العلامة<sup>(٢٤)</sup>.

والمنهج التفكيكي/ والنقد التفكيكي أو التشريحي الذي دعا إليه (ديريدا) منذ عام ١٩٦٧ -تستند مرجعيته إلى فكرة الأثر، أي أن الأثر هو محور تفكيك النص أي إن الاهتمام بالنتيجة قبل التفكير بالسبب وتشبه هذه المداخلة المتشابكة بين (النتيجة) و (السبب) مداخلة النص الأدبي بالأثر من حيث إن القراءة سبب للكتابة. فلولاً وجود قراء لم يكتب الكاتب نصه ولا ينظم الشاعر قصيدته، أي أن المتلقي سبب في الإبداع وسبيل إلى دفع المبدع إلى الإبداع والخلق الفيين، فضلاً عن أن هذا المنهج النقدي التفكيكي أو التشريحي يلغي وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص أو التناص intertextuality لأن أي نص أو جزء من النص دائم التعرض للنقل

<sup>(٢٤)</sup> سيزل قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ومقالات مترجمة ودراسات، ج١،

ج٢، دار الياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ج١، ص٤٣، ج٢، ص٥٥.

إلى سياق آخر في زمن آخر. وهذا يعني أن السياق context دائب الحركة وينتج عن هذا: إن أي نص هو خلاصة لما لا يُخفى من النصوص قبله... وبعبارة أخرى، أن كل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص ومن خلال حركة هذه السياقات المتعاقبة تتشير النصوص المتداخلة/ أو التناص ويصبح السياق حراً بلا قيود.

ومن خلال قصيدة واحدة مثلاً تستطيع قراءة مئات من القصائد وتجد فيها ما لا يُحد من سياقات تخصصها، إن هذه النظرة قد تقابل مفهوم السرقة الأدبية أو السرقات في النقد العربي القديم. ويؤكد النقد التفكيكي على قيمة النص وأهميته، فهو محور النظر في هذا المنهج النقدي -اللغوي- الفلسفي، حتى قال (ديريدا): "لا وجود لشيء خارج النص"<sup>(٢٥)</sup>. وعلى وفق هذه النظرة فإن التفكيكية تعمل من داخل النص لتبحث عن الأثر وتستخرج من جوف النص -كما يقال- بناء السيميولوجية المخفية فيه والتي تتحرك داخله كالسراب<sup>(٢٦)</sup>. فالقراءة التفكيكية أو التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم السياق حيث يكون التحول.

والتحول هو إيماء بموت وفي اللحظة نفسها تبشير بحياة جديدة<sup>(٢٧)</sup> -كما يقول التفكيكيون- وعلى ذلك فإن النص يقوم رابطة ثقافية تنبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يُحصى من النصوص.

إن استجابة القارئ/ المتلقي للنص مفسراً أو شارحاً أو محلاً هي التي تمنح النص خاصيته الفنية إذ إن التفسير أو الشرح أو التحليل النصي ليست أحداثاً خارجية أو أجنبية على النص، نظراً لأنها تتبع من داخله. فالتفكيكية ليست هدماً كما يتصور بعضهم، ولكنها إعادة بناء وإن بدا ذلك غريباً في تصور السياقات النقدية الأخرى.

فالبنوية والأسلوبية - اللغوية، والبنوية - التكوينية والسيميولوجية فالتفكيكية

---

(٢٥) د. عبد الله محمد الغدامي، الخطبة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٠٥ هـ، ١٩٨٥، ص ٢٠، ٢٢، ٤٩، ٥٠.

(٢٦) نفسه، ص ٥٢-٥٤.

(٢٧) نفسه، ص ٥٥.

ليست هدماً كما يتصور بعضهم، ولكنها إعادة بناء وإن بدا ذلك متأتية من الفروق بين النظر إلى الكتابة الأدبية على أنها نص أو على أنها عمل والنقد الحديث، بهذا المفهوم وتحت تأثير اللسانيات الحديثة، نظر إلى الكتابة الأدبية على أنها عمل مغلق ومستقل. وهذا يعني أن الوسط الاجتماعي وتاريخه وشخصية المبدع في نصه ولغة نصه، هي، في الحقيقة، مقومات. تحليل النص الأدبي حين يستقل كل مقوم أو عنصر بمنهج يفصح عن آلياته وتقنياته في تحليل هذا النص أو ذاك.

#### -٥-

إن أسلوب أي نص أدبي ولنقل النص الشعري، أو القصيدة هو جزء حيوي من شكلها لذلك فإن خصائصها الأسلوبية واللاأسلوبية أو إذا شئنا اللغوية وغير اللغوية لهذا الشكل متميزة نظرياً، علماً أن الخط الفاصل بينها أي بين هذه الخصائص أو السمات لا يستطيع تحديد أبعاده إلا الناقد الذي يكون ناقداً أسلوبياً- لغوياً وناقداً خارج نطاق الأسلوب. والناقد الأسلوبى- اللغوي يبدأ تحليله بالإصغاء إلى صوت الشاعر، وهذا يعني أنه يبدأ قارئاً وحين يصير هذا القارئ ناقداً أسلوبياً، فإنه يهتم بما يحدث للغة على يدي الشاعر مبدع النص الشعري<sup>(٢٨)</sup>. من محاكاة وأصالة أو تسطح وعمق أو وضوح وغموض. وحينئذ يتحول الحكم النقدي- في مثل هذه النظرة- على النص الشعري أو القصيدة الناجحة أو الموفقة فناً ونقدياً إلى استيعاب ما يقوله الشاعر، وما هدفه من وراء ذلك التعبير أو القول، وهل أن طريقته في هذا القول تساعد على إظهار ذلك الهدف أو اختفائه<sup>(٢٩)</sup> من خلال لغته التي قد تنجح نحو الإشارية أو نحو الانعزالية، أو قد تجمع بينهما.

#### -٦-

ولا يغرب عن البال بأن لغة النص الشعري التي تمهد السبيل إلى حكم نقدي من خلال تحليلها، هي وسيلة وغاية في آن واحد ويخطئ من يظن أنها وسيلة تعبير حسب. فهي وسيلة من حيث كونها تعبيراً عن تجربة شعورية، وهي غاية

<sup>(٢٨)</sup> ماري بوروف، اللغة والشاعر، (باللغة الإنكليزية)، شيكاغو، لندن، ١٩٧٩، ص ٥.

<sup>(٢٩)</sup> كراهام، هوف، الأسلوب والأسلوبية (باللغة الإنكليزية) لندن، ١٩٦٩، ص ١٦، ١٨، ٣٣.

من حيث كونها قيمة جمالية وفنية يسعى النقد إلى تحقيقها من خلال مدارسه أو مناهجه المختلفة. فجمهور النقد الأدبي هو جمهور قراءه لا جمهور كتابه. وهذا يعني أن مدارس النقد الأدبي المختلفة تعترف ضمناً بأن الكتابة الأدبية هي تقنية ذات أبعاد وخصائص معينة وخاصة لا يمكن الاستغناء عنها في مسألة التذوق الأدبي وتحقيق الاستجابة في نفوس جمهور القراءة، حيث تتحقق البهجة والمتعة والتعليم وأخيراً تذوق جمال الحياة والكون..

ولعل أبرز ملامح القرن العشرين الأدبية هو ظهور أكثر من مدرسة لغوية وأخرى نقدية، وعلى الرغم من وجود العلاقة الوثيقة والحميمة بين "اللغة" و "النقد" فإن استقلال النقد الأدبي وتفرده بين الفنون الأدبية الأخرى صار ملمحاً جديراً بالنظر والتأمل والاستبصار، أي أنه صار نوعاً أدبياً مبتكراً أو جنساً أدبياً يختلف عن الفنون الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية والشعر. فالناقد في القرن العشرين ما عاد يشغل باله بشرح آثار أدبية وتفسيرها لمؤلفين أو مبدعين مختلفين، بل بدأ يجادل ويناقش ويدافع عما سمي "بالجمال الأدبي" الذي يرتبط بشكل وآخر بالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ كارتباطه بالأدب واللغة، وهما العنصران - في تحقيق المتعة الفنية والجمالية لدى جمهور النقد من القراء، قبل الكتاب. فالأوصاف النقدية مع تعدد مستوياتها في الدقة والتخصص هي مفيدة جداً حين تحلل وتميز وتشيع التفاصيل وبذلك فإنها تمنحنا رؤية ونظرة عميقة تتوغل في أعماق طبيعة الموضوع الجمالي. إن مثل هذا الوصف يسمى بـ (التحليل) وهو أسلوب النقد الأدبي في علاقاته بعلم اللغة ذي الاتجاهات والمدارس المختلفة التي لا تخلو من تداخل وتشابك فيما بينها، يجعل إدراك الاتجاه اللغوي الواحد صعباً إذا ما أهمل إدراك الاتجاه اللغوي الآخر المتداخل والمتشابك معه.

فثورة علم اللغة الحديث والمعاصر اليوم هي ثورة في التحليل والتعليل. كما هي ثورة في المنهج أداة ومصطلحاً. وإن انعكاساتها في مناهج النقد الأدبي المعاصر هي التي اهتمت بالأسلوب بوصفه سطح التعبير اللغوي ومنه نفذت إلى أعماق التجربة الأدبية، تحليلاً وتعليلاً، إذ يفترض بالناقد التطبيقي أو العملي الجيد أن يكون لغوياً جيداً فالأدب أعلى تعبير لغوي وما يبتكره علم اللغة من سياقات جديدة تظهر إثارة في النقد الأدبي قبل أي فن من الفنون الأدبية أو أي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى، نظراً لأن التمييز بين الشكل والمعنى في اللغة وبين الأثر أو الصورة والتأثير في الأسلوب ظاهرة طبيعية لا شك فيها.

فاللغوي والناقد الأدبي قد يفصلان بين الشكل والمعنى والأثر والتأثير أو يحلانهما إلى مكوناتهما أو مركباتهما. ولكن عليهما أن يكونا على بصيرة بوحدة الجوهريّة وتداخلهما الوثيق. فقد جرت العادة في وقت من الأوقات، في الدرس النقدي الأدبي الأوربي، إلى الاعتقاد بأن الأسلوب يقتن بالزخرفة أو الزينة، فهو "زينة الأفكار" على حد قول الأديب الإنكليزي (اللورد جسترفيلد) في حين عدّه (فلوبير) "مزاجاً فردياً عالياً وفريداً للرؤية" (٣٠). فثمة فرق بين العملية الشعرية التي تعني كل الأنشطة والفعاليات التي من خلالها تولد القصيدة، وتتكون بأسلوبها الشعري الخاص بها، في حين يعني التحليل الأدبي محاولة تشريح القصيدة. وإذا كان تشريح القصيدة ذا أبعاد لغوية وفنية فقد برز أكثر من احتمال في تفسير العلاقة القائمة بين الشعر واللغة وتعليلها، ومنها كون الشعر لغة أي أن الشعر يكمن وراء ظاهرة نسميها ظاهرة اللغة وحينئذ يكون الشعر جزءاً من هذه الظاهرة- وربما كان هذا المفهوم وراء مقولة (مالارمييه) الفرنسي "الشعر لا يكتب بالأفكار، ولكن يكتب بالكلمات" (٣١) -أو أن الشعر ليس لغة بل فناً حيث يصير جزءاً من الظاهرة الفنية ويكون حينئذ خارج نطاق علم اللغة أو قد يكون الشعر تداخلاً أو مزيجاً بين اللغة والفن وإن هذه الثنائية بين الظاهرتين: اللغة والفن هي التي تميز الشعر وتخصه. ويبدو أن هذه الثنائية اللغوية-الفنية هي التي تبناها النقد الأدبي ولا سيما في نقد الشعر، معياراً في التحليل النقدي. ففي الوقت الذي يهتم به علم اللغة في وصف النص، فإن الأسلوبية أو علم الأسلوب يهتم بالاختلافات والفروق التي تظهر في النص أو مجموعة النصوص الأدبية على وفق قواعد ذلك النص أو الأصل وبعبارة أخرى فإن العلاقة القائمة بينهما: بين علم اللغة والأسلوبية، هي أن علم اللغة يتعامل مع الأنماط والأساليب في حين تتعامل الأسلوبية مع النماذج والرموز ومن هنا صارت "الجملة" الوحدة العليا في علم اللغة في حين صار النص (مجموع الجمل) الوحدة الكبيرة في الأسلوبية (٣٢). وهو أي النص، الأساس الذي يقوم عليه التحليل الأسلوبي الذي مهد إلى التحليل النقدي الذي تحوّل إلى تحليل نقدي لغوي من خلال الجملة أو

(٣٠) تحرير، جوزيف ستريلكا، أنماط الأسلوب الأدبي، (باللغة الإنكليزية) لندن، ١٩٧١، ص ٢٣٣.

(٣١) عالم الفكر، المجلد ٢٣، العددان الثاني والثالث، الكويت ١٩٩٤، ص ٣٧٩.

(٣٢) تحرير، توماس، أي. سيك، الأسلوب في اللغة (باللغة الإنكليزية) نيويورك ولندن، ١٩٦٠، ص ٩، ٨٢، ص ٨٧، ٨٨، ١٣٣، وانظر: كلين. أي. لف، مقالات معاصرة في الأسلوب، (باللغة الإنكليزية)، الينوي، ١٩٦٨، ص ١٢٠.



إلى تحليل نقدي أسلوبى من خلال النص إن الجملة والنص هما عماد التحليل اللغوى الأدبى الذى وجد فى الأسلوبية التى تحلل الأشكال والأسلوبية الأدبية التى تحلل المضامين<sup>(٣٣)</sup> مادة لمنهجه الذى تبنّاه فى التوازن بين هذين البعدين اللغويين الفاعلين فى الاهتمام إلى نظرة نقدية تجمع بين اللغة والأسلوبية فناً وقاعدة فى وقت واحد إلى درجة لا يمكن فيها الفصل بينهما.

## -٧-

من كل ذلك نخلص إلى أن التقدم الذى حظى به الحقل اللسانى أو اللسانيات فى العصر الحديث دراسة وتحليلاً وتعليلاً، تقويماً ونقداً ذاتياً إيجابياً أو سلبياً قد تسرب إلى الحقل النقدى الأدبى الذى لم يكن بمعزل عن المناخ العام الذى تمثلته ثورة المعرفة الإنسانية بمصطلحاتها الجديدة، ورؤاها المتعددة فى الربط بين الثقافة النقدية الأدبية والثقافة اللسانية تخصصاً ومفهوماً ومنهجاً.

وإذا كان الأدب "أرضاً مالك لها" - على حد تعبير الشكلايين الروس - فإن التقدم الثقافى والحضارى الذى اتسمت به اللسانيات فى القرن العشرين ولاسيما بعد العقد الثانى منه، وتطور النقد الأدبى منهجاً ودراسة وتحليلاً وفناً، قد هياّ المناخ لتحسين هذه الأرض وحمايتها وإعطائها شرعية الامتلاك.



---

(٣٣) تحرير، سيمور جاغان، الأسلوب الأدبى، مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٧١، ص ٢٤، ٤٣ (باللغة الإنكليزية).

## الفصل السابع

### المصطلح النقدي

#### ١-١

أبدأ الحديث عن المصطلح بقول مجلة (فصول)\* القاهرة في عددها الخاص بقضايا المصطلح الأدبي، (المجلد السابع، ع ٣، ٤، ١٩٨٧ ص ٤) "... أما المصطلح فيقف شامخاً معتزلاً، لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو انتهاك حرمته، إنه سيد الموقف، ومالك زمام نفسه، وليس للمتكلم/ الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له..."

#### ٢-١

فالمصطلح -كما نعلم- كلمة تدل على معنى خاص حين تنتقل من معناها العام إلى معناها الخاص حيث تُعرف به بين المختصين في ميادين المعرفة (العلم) المختلفة شريطة أن يتوفر في المعنى الخاص الوضوح والإبانة والابتعاد عن الغموض واللبس، فالمصطلح، على وفق هذا المعنى، لا يُولد ويُصاغ أو يُصنع، ارتجالاً أو بصورة اعتباطية، بل لابد فيه من حاجة ماسة ودلالة واضحة ومناسبة تدعو إليه في هذا العلم أو ذاك، علماً أن (اتفاق العلماء المشتغلين في الحقول العلمية وفي الدراسات اللغوية يعطي الكلمة معنى جديداً قد يختلف إلى حد ما عن المعنى المعجمي ويكسبها دلالة جديدة قد تختلف عن الدلالة اللغوية

---

(\*) أُلقيت في المجمع العلمي يوم الاثنين ٢٧/٩/١٩٩٩ .

المتعارف عليها سابقاً، مما يفيد أنه لا بدّ في كل مصطلح من تجاوز المعنى اللغوي والخروج منه إلى معنى خاص يناسب الذي يعبر عنه في مجال اختصاص معين ليكون مصطلحاً (المصطلح العلمي وقابلية اللغة العربية لتوليده، سليمان حسيكي، مجلة الفكر العربي، ع ٩٥، معهد الإنماء العربي، بيروت، شتاء، ١٩٩٩م، ص ٧٦).

فالاصطلاح، إذن، هو لفظ موضوعي، يتوضع عليه المختصون بقصد أدائه معنى معيناً بدقة ووضوح بحيث لا يقع أي لبس في ذهن القارئ أو السامع لسياق النص. (جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٥٢، ومجلة الفكر العربي، ع ٩٥، ص ٧٧) ويتخذ للتعبير بلفظ واحد في أغلب الأحيان، عن معنى أو فكرة لا تستوعبها لفظة واحدة، ولهذا أطلقت عليه هذه التسمية؛ أي أنه يصطلح به على تأدية المعنى المقصود، للمفهوم الذي هو نتاج حضاري.. فهو أداة تخاطب وتواصل ما بين الذين يؤلف ما بينهم نسب التخصص. فالاتفاق بينهم ضروري في هذا المجال مع وجود علاقة بين المصطلح ودلالته سواء أكانت العلاقة حقيقية أم مجازية من قريب أو بعيد. فالاتفاق هو الأصل وما سواه تبع له. (مجلة الفكر العربي، ع ٩٥، ص ٧٧) وهكذا تكتسب الكلمة العربية القديمة الأصيلة أو المولدة المحدثّة، شحنة دلالية تخرجها من طور الضياع والإهمال في ثنايا المعاجم إلى طور من الانتشار في فكر العلماء والذويوع عبر كتاباتهم. (مجلة الفكر العربي، ص ٧٨) ولعل هذا ما جعل المنظّرين يشترطون في "المصطلح" الوضوح والضبط والوحدة، إذ بدونها تفقد المصطلحات قيمتها الإجرائية وصراحتها العلمية لتتحول أخيراً إلى كلمات عادية. (فالمصطلحات كلمات محددة تحديداً دقيقاً، يعبر بواسطتها كل علم عن المفاهيم المفيدة له) لذلك فإن المصطلحات هي كلمات اكتسبت في نطاق تصورات نظرية معينة، دلالات ومعاني محددة حرمت بموجبها من حق الانزياح الدلالي المباح للكلمات العادية نقادياً لكل اضطراب تواصلية محتمل. ولعل غياب التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات في القطر العربي الواحد أو بين مختلف الأقطار العربية الأخرى، يرجع إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم ثم الانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق (الترجمة والمصطلح، عبد الهادي بوطيب، مجلة علامات، ع ٢٩، أيلول، ١٩٩٨م، ص ١٣٨، ١٣٩).

## ٣-١

قد يكون "المصطلح" أو الـ Technical Term مرادفاً في بعض الأحيان لما سمي "بالتعبير الاصطلاحي" أو الـ Idiomatic Expression ويمكن تعريفه بأنه "نمط تعبير خاص بلغة ما، يتميز بالثبات ويتكون من كلمة أو أكثر، تحولت عن معناها الحرفي إلى معنى يغيّره اصطلاحات عليه الجماعة اللغوية". (التعبير الاصطلاحي، د.كريم زكي حسام الدين، ط١، القاهرة، ١٩٨٥، ص٣٤).

ويمكن أن نستنبط من خلال هذا التعريف أربع خصائص تحدّد مفهوم التعبير الاصطلاحي وهي:

- ١- صعوبة الترجمة الحرفية للتعبير.
  - ٢- ثبات التعبير الاصطلاحي.
  - ٣- إمكانية اقتصار التعبير على كلمتين أو كلمة واحدة.
  - ٤- تحوّل كلمات التعبير من معناها الحرفي إلى معنى متفق عليه من الجماعة اللغوية.
- إن صعوبة ترجمة التعبيرات الاصطلاحية أو المصطلحات أو نقلها من لغة إلى أخرى يعود إلى ثلاثة أسباب:
- ١- الطبيعة المجازية للتعبير الاصطلاحي.
  - ٢- اختلاف البيئة أو الإطار الثقافي من لغة إلى أخرى.
  - ٣- الجهل بالظروف والملابسات التي تحيط بالتعبير الاصطلاحي.
- أما ما يخص ثبات التعبير فقد قسم بعض الباحثين التعبيرات إلى قسمين هما: قسم لا يقبل التعبير وأطلق عليه مصطلح "التعبيرات المغلقة" Closed Expression وقسم يسمح بنوع من التغيير أطلق عليه مصطلح "التعبيرات المفتوحة" Open Expression (التعبير الاصطلاحي، ص ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٠).

## ٤-١

يصاغ المصطلح النقدي كغيره من المصطلحات اللغوية والأدبية والبلاغية والعلمية في اللغة العربية ذات القدرة الفائقة في توليد المصطلح أو صياغته أو إذا شئنا في صناعته. بواسطة مجموعة سبل وطرائق ولعل أهم هذه السبل:

١- النحت - وهو في الإنكليزية يقابل الـ Contamination ويقصد به استخراج أو انتزاع كلمة من كلمتين أو أكثر قصد الاختصار على أن يكون هناك توافق في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت فيه وهو في الواقع نوع من الاختصار الذي عرفت اللغة العربية قديماً صوراً منه وقد لجأ إليه العرب في العصر الذهبي لحضارتهم، تعبيراً عن جمل كثر وزنها على الألسنة فأشاروا إليها بهذا الاختصار. وأنواعه كثيرة منها النحت من كلمتين والنحت من جملة. والنحت لا يعتمد عليه في توليد المصطلح إلا عند الضرورة، لأنه يعسر وضع قواعد عربية له، تضبط ما يسقط منه من حروف وما يتبقى منها عند التحام الكلمتين وقد أخفقت المحاولات الرامية إلى تقنيته (مجلة الفكر العربي، ع ٩٥، ص ٨٧، ٨٨، ٨٩) والنحت من ضروب الاشتقاق في اللغة وهو أن "يعمد إلى كلمتين أو جملة فتنزع من مجموع حروف كلماتها كلمة فذة تدل على ما كانت عليه الجملة نفسها" (فصول في فقه اللغة، د. رمضان عبد التواب، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٣١٠) نقلاً عن كتاب: الاشتقاق والتعريب، عبد القادر المغربي، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٣) ومن المشهورين الصرفيين أن ظاهرة النحت سماعية، يُقتصر فيها على ما ورد من الكلمات في اللغة. ولكن جهود المجامع اللغوية وبحوث أعضائها أثبتت أن ما ورد من كلماته كثير كثرة تبيح القياس عليه ولا سيما عند الحاجة إليه في أسماء الأجهزة العلمية والمركبات الكيميائية وأسماء الهيئات والمؤسسات. ويتوقف نجاح الكلمة المنحوتة على حسن جرسها ومقدار إيحائها بالمعنى الأصلي مع شرط استخدام هذا المعنى الأصلي معها بألفاظه المتفرقة قبل النحت. (المظاهر الطارئة على الفصحى، د. محمد عيد، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٥٥، ١٥٦).

٢- الاشتقاق: هو استخدام الحركات في صوغ الكلمات من المادة على أساس قياس مطرد، وهناك ثلاثة أنواع من الاشتقاق يمكننا صوغ المصطلح منها وهي اشتقاق الصغير والكبير ولأكبر. ومن أجل هذا وصف اللغة العربية بأنها اشتقاقية لأنها تتوصل كلماتها عن طريق استخدام المادة بجميع الصور، لذا يُعدّ الاشتقاق الوسيلة الرئيسة

لوضع المصطلحات العلمية والفنية والتقنية (التكنولوجية) في اللغة العربية.

والاشتقاق عند علماء الغرب هو الـ Etymology أحد فروع علم اللغة التي تدرس المفردات وينحصر مجاله في "أخذ ألفاظ القاموس كلمة كلمة وتزويد كل واحدة منها بما يشبه أن يكون بطاقة شخصية يذكرونها: من أين جاءت؟ ومتى وكيف صيغت؟ والتقلبات التي مرّت بها. فهو إذن علم تاريخي يحدد صنعة كل كلمة في أقدم عصر تسمح المعلومات التاريخية بالوصول إليه، ويدرس الطريق الذي مرّت به الكلمة مع التغييرات التي أصابتها من جهة المعنى أو من جهة الاستعمال." (فصول في فقه اللغة، ص ٢٩٠، نقلاً عن: اللغة لفندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٢٢٦).

فالاشتقاق عند علماء الغرب علم نظري عملي يعني بتاريخ الكلمة وتتبع حياتها عبر العصور المختلفة. أما الاشتقاق عند العرب فهو علم تطبيقي لأنه عبارة عن "توليد لبعض الألفاظ من بعض والرجوع بها إلى أصل واحد، يحدد مادتها ويوحي بمعناها الخاص الجديد" (فصول في فقه اللغة، ص ٢٩٠، نقلاً عن: كتاب الاشتقاق، لابن السراج، ص ٣٩ ودراسات في فقه اللغة، لصبحي الصالح، ص ١٧٤). والاشتقاق بهذه الصورة هو إحدى الوسائل الرائعة التي تنمو عن طريقها اللغات وتتسع ويزداد ثراؤها في المفردات فتتمكن به من التعبير عن الجديد من الأفكار والمستحدث من وسائل الحياة.

٣- التعريب: وهو حين تنشط حركة التبادل بين اللغات ويكثر اقتباس بعضها من بعض، يطلق على مثل هذه الكلمات التي أخذتها العربية من اللغات المجاورة، اسم (الكلمات المعربة) كما يطلق على عملية الأخذ هذه اسم (التعريب) وهو في الإنكليزية - Transliteration - ويعني هذا أن تلك الكلمات المستعارة في العربية لم تبق على حالها تماماً كما كانت في لغاتها وإنما حدث فيها أن طوّعها العرب لمنهج لغتهم في أصواتها وبنيتها وما شاكل ذلك. (فالتعريب) إذن هو نقل الكلمة مع عرفها الأجنبي وهو نقل كلمة من لغة أجنبية إلى اللغة العربية محتفظة بجرسها وحروفها حيناً ومعربة بمعناها بلفظ عربي حيناً آخر. (المظاهر الطارئة على الفصحى، د. محمد عيد، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٩، ١٠٥، وفصول في فقه اللغة، ص ٣٥٨-٣٥٩).

٤- الترجمة: تُعد الترجمة وسيلة من أهم الوسائل للتلاقي الثقافي وتحقيق التقارب

الفكري المنشود بين مختلف الأمم والشعوب بعيداً عن الفوارق العرقية والدينية واللغوية. والترجمة إما أن تكون حرفية أي ترجمة لفظة مقابل لفظة وترجمة المعنى أو الجمع بينهما ولاسيما في ترجمة المصطلحات الأجنبية، لذلك فإن المترجم يواجه صعوبة في ترجمة المصطلح إن على مستوى الاشتقاق اللغوي أو على مستوى الضبط الدلالي، تتطلب منه بذل جهود مضمّنية لإيجاد المقابل المناسب للمصطلح الغربي بعيداً عن أي لبس أو اضطراب من شأنهما الحيلولة دون تحقيق الأهداف العلمية الموجودة من وراء الترجمة. (علامات، ج ٢٢٩ أيلول، ١٩٩٨، ص ١٣٦، ١٣٧).

وقد يضاف إلى هذه الوسائل الأربع في صياغة أو صناعة المصطلح وهي: النحت والاشتقاق والتعريب والترجمة- القياس حين يصير ابتكاراً للألفاظ وصيغ جديدة بمعان ودلالات جديدة، لم تكن معروفة في اللغة، إلا أنه لابد من وجود مناسبة ما بين هذه الألفاظ وقواعد اللغة العربية حتى لا تكون شاذة عن هذه القواعد خارجة عن أحكامها. والتوليد وهو ناتج عن اشتقاق صيغة جديدة من كلمة أصلية معروفة في اللغة. والتحديث وقد بدأ مع عصر النهضة الحديثة أي نهاية حقبة التوليد ومازال مستمراً حتى اليوم والألفاظ المحدثّة هي (الألفاظ التي استعملها المحدثون في العصر الحديث وشاعت في لغة الحياة العامة). (العربية لغة العلوم والتقنية، عبد الصبور شاهين، ط ١، الدمام، ١٩٨٣، ص ٣٥٧).

## ١-٥

يعيش المصطلح النقدي الأدبي في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، بين عقدتين: عقدة المصطلح أصلاً وعقدة الذات. وهذا يعني أن واضع المصطلح الأصلي قد يتبنى مصطلحه في تفاعل وانفعال وحماسة قد يعرقل مرحلة التنسيق بهذا المصطلح وذلك فإن نقاد الأدب العربي المحدثين والمعاصرين حين يستعملون هذا المصطلح أو ذاك أول مرة بعد اقتناعهم، برشاقته وصلاحه "لا يمتثلون في الاستعمال وقد شقّ عليهم التخلي عن سننهم الذاتية في التصنيف والاصطلاح" (د. عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص ٥٦).

فاختلاف مصادر البيئة الأولى للمصطلح سواء أكان لغوياً/ لسانياً، أم أدبياً/

نقدياً، أم بلاغياً، يعني اختلاف اللغات الأجنبية التي جاء منها هذا المصطلح أو ذاك في هذا الميدان المعرفي أو ذاك من يونانية ولايتينية وإنكليزية وفرنسية وإسبانية وألمانية وإيطالية وسلافية فضلاً عن طبيعة التجدد الذي يصاحب المعرفة الإنسانية وتعدد المدارس والاتجاهات والتيارات والمناهج الأدبية والنقدية، قد تضافرت على تعقيد المصطلح النقدي، على سبيل المثال، فجعلته "إلى الاستعصاء والتخالف أقرب منه إلى التسوية والتماثل". (المسدي، المصدر السابق، ص ٥٥) وقد مهدت هذه الظاهرة السبيل إلى كثرة الجدل والاحتجاج بين المختصين (من نقاد ولغويين/ لسانيين) إلى اعتماد "هوية اللفظ" أو اعتماد "مضمون الدلالة" سنداً لبناء المصطلح وصوغه أو صناعته، علماً أن "الوزن المعرفي في كل علم رهين مصطلحاته، لذلك نسميها أدواته الفعالة لأنها تولده عضوياً وتتشئ صرحه ثم تصبح خلاياه الجنينية التي تكفل التكاثر والنماء" (المسدي، نفسه، ص ١٢) ومن ناحية أخرى وفي ضوء هذا التصور تنشأ أزمة المصطلح الواحد في الاستعمال الأدبي والنقدي وهذا ما تشهده الساحة الاصطلاحية النقدية العربية في هذا العصر (في القرن العشرين) ولاسيما بعد النصف الأول منه نتيجة للتطور العلمي والتقني والأيدولوجي -العقائدي- والفكري، المتميز بكثرة مرجعياته الفلسفية وتعددتها من جهة واختلاف مناهجه ورؤاه في الفكر والتجربة الأدبية من جهة أخرى. فالنظرة التي ترى أن كل قديم في مصطلحاته النقدية الموروثة يجب أن يكون جديداً على الرغم منه وأن كل جديد يجب أن يكون قديماً على الرغم منه أيضاً، ما هي إلا واحدة من نتائج هذا الاختلاف والتعددية في صياغة المصطلح وفهم أبعاده العلمية الدقيقة. لاشك في أن تراثنا النقدي الأدبي غني بمصطلحاته التي أوجدتها الروح الحضارية العربية والإسلامية يومئذ، بيد أن غنى المصطلح يكمن وراء استقراره وثبات شخصيته المعرفية التي تمثلها حضارته، كما أن المصطلحات الجديدة ذوات شخصيات معرفية تمثل الواقع الجديد الذي تمتاز به ثقافتنا النقدية العربية من سواها من ثقافات العالم المعاصرة والموازية لها. إن "كل مجموعة بشرية ترابطت لغوياً فتحوّلت إلى مجموعة ثقافية حضارية فإنها تواجه على الدوام مدلولات جديدة عليها، إما بحكم استحداث الأشياء أو بحكم اكتشافها، وبديهي أن المدلولات سابقة لدوالها في الزمن، لذلك كانت الألفاظ وليدة للمعاني في أصل نشأتها فإذا استقرت في الاستعمال وتواترت أصبحت المعاني وليدة للألفاظ بحكم التقدير والاعتبارات" (المسدي، نفسه، ص ٢٥).



يرى بعض الباحثين المعاصرين أن المصطلح يمر بمراحل أو مراتب يتدرج فيها "بين منزلة التقبل ومرتبة التفجير ومدارج الصوغ الكلي بالتجريد" (المسدي، نفسه، ص ٥٢، ٥٣) أي أن المصطلح لا بد له من هذه الثلاثية المرحلية، حتى يستقر في الاستعمال. ولا يغيب عن البال أن كل "مرتبة" أو "منزلة" من هذه المراتب: "تقبل" "تفجير" "تجريد" تمثل مرحلة زمنية حضارية مرتبطة بواقعها الثقافي وطرائق استعمال مصطلحاتها، "فلقد تقبل العرب ألفاظ اليونانيين فأخذوها أولاً وفجروها ثانياً ثم جردوا منها مصطلحات تأليفية" (المسدي، نفسه، ص ٥٢، نقلاً عن: ابن حزم، التقرب لحد المنطق، بيروت، ١٩٥٩، ص ١٢، ٣٦، ٧٩، ١٠٥) وفي ضوء هذا التصور نستطيع أن نقيس تقبل مصطلح (السكرونية-Synechronic) ثم تفجير اللفظ إلى المنهج المتزامن أو المتعاصر أو المتوافق ثم تجريد مصطلح (الآنية) كما نقيس دخول "الدياكرونية Diachronic" ثم انحلال المفهوم إلى عبارة (المنهج التطوري، والمتعاقب أو التاريخي) حتى تركز التجريد فتبلور مصطلح "الزمانية" (المسدي، نفسه، ص ٥٣) قد تقابل هذه المراتب أو المنازل الزمنية في صناعة المصطلح "التعريب" مقابل "التقبل" و"الترجمة" مقابل "التفجير" و"الصياغة النهائية" مقابل "التجريد" وسأضرب أمثلة من المصطلحات النقدية والأدبية شاهداً على هذه المراتب أو المنازل: منها:

١- "البويطيقيا" Doetics -لأرسطو- بدأت تقبلاً أي تعريباً ثم فجرت عن طريق الترجمة إلى "فن الشعر" ثم صارت بعد تجريدها أي بعد صيانتها الأخيرة تعني "الشعرية".

٢- Deviation: كانت "العدول" في مرحلة التقبل ثم فجرت عن طريق الترجمة إلى "الخروج عن المؤلف في اللغة" وصارت بعد تجريدها "الانزياح".

٣- Prose Poem- تقبلها الباحثون بأنها "الشعر المنثور" وفجروها (بنثر القصيدة) أو (النثر الشعري) ثم تجردت أخيراً إلى "قصيدة النثر".

٤- Lyrical Poetnq: كانت (الليرك -تعريباً وتقبلاً) وصارت (الشعر الوجداني أو الذاتي) تفجيراً وترجمة واستقرت بعد التجريد على (الشعر الغنائي).

٥- The Novel: هي (النوفل) تعريباً وفهماً ثم صارت بعد الترجمة والتفجير (القصة الطويلة) ثم استقرت (بالرواية) بعد التجريد.

٦- Allegory: هي (الاليكورية) تعريباً وتقبلاً ثم صارت (الاستعارة

المؤسسة extended metaphor - بعد الترجمة والتفجير وغدت (المجاز أو القصة الرمزية) بعد التجريد.

٧- ومن المصطلحات العامة في الصحافة على سبيل المثال: ال-Journal - فهي (الجرنال) تعريباً وتقبلاً ثم تحولت إلى (الورقات اليومية) بعد الترجمة والتفجير واستقرت (الصحيفة) بعد التجريد.

إن هذه الكلمات ذوات المعنى الخاص تدخل في إطار علم المصطلح أو المصطلحية Terminology - هو العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها.. وهذا يعني الاطلاع العميق الجذور على طبيعة المفاهيم وتكوينها وخصائصها والعلاقات فيما بينها وطبيعة العلاقة بين المفهوم والشيء المخصوص وتعريفات المفهوم وكيفية تخصيص المصطلح للمفهوم والعكس بالعكس (د.علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٥، ص ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١).

## ٦-١

إن ثمة (كلمات) لا تخلو من متاهات تتجلى في دلالة الفكر الكامن وراءها، وإن صياغة المصطلح منها يعني الالتزام بدلالة ذلك الفكر وما يتضمنه من أبعاد معرفية خاصة أو شاملة. فالمصطلح يجمع بين الخصوصية والشمول في آن واحد دونما تقريط بدلالة معناه على ذلك الفكر بمعطياته وانعكاساته، وهذا ما يفسر مرحلة استقرار المصطلح وإذا تجاوز الخصوصية والشمولية الواضحتين عُدَّ خيانة وخروجاً عن المفهوم الفكري في هذه الكلمة أو تلك "قوحدة المعنى" ضرورة من ضرورات صنع المصطلح أو صياغته إذ يفترض بالمصطلح أن يجعل التنافر تناسقاً والتعدد وحدة والتشتت توافقاً وانسجاماً، وهنا تكمن أهمية المصطلح، في أي مجال من مجالات المعرفة بعيداً عن الصياغة الترجمانية وإن عدت مثل تلك الصياغة مرحلة من مراحل وضع المصطلح أو صوغه في مسيرته العلمية نحو الاستقرار والثبات وحذر بعض الباحثين المعاصرين من اللعب "خارج المعنى" فكل المفاهيم تحدد الواحد الآخر وفي الوقت نفسه تهدم نفسها أو تعطلها. (مجلة علامات، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، جدة، ١٩٩٨، ص ١٢٤).

فسلطة المصطلح هي سلطة المعرفة الإنسانية بكل ما تحمل من دلالات فكرية ومن هنا جاء سلطان المصطلح النقدي معبراً عن تجربة أدبية عميقة

الجدور بوجودان الأديب وفكره لا تسمح بأي استعداد معرفي خارج نطاق الوضوح والاستقرار والتوفيق في التعبير عن أبعاد تلك التجربة أسلوباً ولغة وصورة وبناء وجمالاً فنياً. إن ميل المصطلح النقدي نحو الواحدية في المفهوم لهو دليل على سلامة صناعته أو بنائه وإن ولادته الطبيعية ستقرر منذ البدء مستلزمات استقراره في الفكر النقدي الأدبي. وإذا خرج عن هذه الواحدية نحو التعددية فإنه سيولد مشوهاً لا تُعرف له هوية معرفية حيث تبرز الأزمة في فهم المصطلح ومن ثم في تطبيقه في الدراسات النقدية وهذا ما نلاحظه في كثير من الأحيان في الكتابات النقدية الأدبية الحديثة والمعاصرة من سوء فهم لهذه الحقيقة حيث يستعمل الكتاب والنقاد مصطلحاً ذا مفاهيم متعددة أو مفهوماً ذا مصطلحات متعددة، ما يدلل على أن المصطلح فقد سلطانه النقدي على حساب سلطة المعرفة ذات المفاهيم المتعددة، والمتباعدة نظراً لكثرة المصطلحات وتعددتها وعدم استقرارها على مفهوم معرفي واحد. وهذا هو لبّ الأزمة التي يواجهها المصطلح النقدي اليوم. إنه صراع بين سلطتين لا يمكن الاستغناء عنهما: سلطة المصطلح وسلطة المعرفة. الأمر الذي يجعل صنع المصطلح وصياغته من الأمور العلمية الصعبة والمعقدة في آن واحد أمام تراث اصطلاحي عربي نقدي ثر، وثروة هائلة من المصطلحات الأجنبية الحديثة التي تعج بها الساحة الأدبية والنقدية في الوطن العربي وفي أنحاء شتى من العالم المعاصر.

"قال المصطلح المصطلح" في النقد أو في ضروب المعرفة الأدبية والفنية والعلمية والتقنية الأخرى هو الذي يهتم بالمعرفة (والعلم) وبمصدرها في آن واحد. فثمة مصطلحات تهتم بالمعرفة (العلم) ذاتها وتتخصص بهذا التحديد في حين تهتم مصطلحات أخرى بمصدر المعرفة (العلم) وتتخصص به. فاللغة العربية تحدد المصطلح بأنه (عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول) على حد تعبير أبي الحسن علي الجرجاني في (التعريفات)، الدار التونسية للنشر، ص ١٦) في حين تجمع اللغات الغربية في أقدم تعريف للمصطلح بأنه (كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محددة، وعندما تظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد) - (مجلة علامات، م ٨، ج ٣٠، ١٩٩٨، ص ١٢٧ نقلاً عن: د. محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص ٧٧). وهذا يعني أن سلطة المصطلح في العربية تستند إلى مصدره في حين تستند سلطة المصطلح في اللغات الأجنبية ولاسيما الغربية منها إلى المصطلح نفسه. ومن هنا توجب على صانع المصطلح

النقدي في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة أن يأخذ هاتين السلطتين: مصدر المصطلح والمصطلح نفسه بعين الاهتمام في الموازنة بينهما وصولاً إلى تحديد واحدة المصطلح مصدراً ومفهوماً في آن واحد، توخياً لتحقيق الدقة والوضوح. فالمصطلحات ومنها المصطلح النقدي هي مفاتيح العلوم حين يأتلف العلم أو الفن الذي هو بمنزلة الشيء فالتصور أو المفهوم الذي هو بمنزلة الجوهر أو الماهية، على حد تعبير أرسطو في نظريته إلى المصطلح بقوله أنه (عبارة تشير إلى جوهر الشيء أو بمعنى آخر تدل على ما هو الشيء) - (مجلة علامات، م/٨، ج/٣٠، ص ١٢٨ نقلاً عن: تحليل أرسطو للعلم البرهاني، محمد جلوب فرحان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٤٠).

فالمصطلح إذن، ينبني على "تصور للمعرفة ينأى بها عن أن تكون ملتبسة أو مراوغة، كما أنه ينبني على تصور للعقل ينزه عن أي شك في قدرته على الوصول إلى المعرفة وإدراك حقيقتها وجوهرها" - (مجلة علامات، م/٨، ج/٣٠، ص ١٢٨) فسلطة المصطلح في ضوء هذا التصور تنطلق من جذره اللغوي - المتخصص الذي يختلف عن دلالاته العامة، المصطلح هو لغة داخل لغة ولكنه يمتاز عنها، فهو لغة خاصة داخل اللغة العامة تنشأ نتيجة لوعي خاص بمعرفة خاصة من ناحية ووعي خاص بدلالة الكلمات من ناحية أخرى. وإذا كانت اللغة العامة تمثل حرية الإنسان في الكلام فإن المصطلح يمثل الدائرة التي ينبغي الالتزام بها عند استخدام (علامات، م/٨، ج/٣٠، ص ١٣١، ١٣٢) وبذلك يُعدّ الخلط بين الدلالة اللغوية الخاصة والدلالة اللغوية العامة في فهم، المصطلح النقدي سمة من سمات أزمتة إذا أردنا به مفتاحاً للنقد بوصفه فناً أو علماً، فضلاً عن فهم غير دقيق أقرب إلى الجهل بأصول لغته الأصلية ومن أمثلة ذلك الأمثلة الآتية:

١ - **Free Verse** الذي عُرف (بالشعر الحر) ويصور استخدام مصطلح (الشعر الحر) إلى عام ١٩١٠ عندما استخدمه أمين الريحاني في مقدمة ديوانه "هتاف الأودية": "يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Verse Libres وبالإنكليزية Free Verse أي الشعر الحر الطليق" واقترن هذا المصطلح بإزاء أكثر من عشرة مصطلحات لأسلوب شعري واحد وهي: الشعر الحر المنطلق، الشعر الجديد: الشعر الحديث، الشعر المعاصر، شعر الحداثة، الشعر المنطلق،

الشعر المرسل المنطلق، شعر التفعيلة، شعر العمود المطور، الشعر المستحدث، والشعر المحدث. منها ستة يتداولها بعض النقاد والشعراء ويرأون في استعمالها بين مصطلح وآخر وهي:

الشعر الحر. الشعر الجديد. الشعر الحديث. الشعر المعاصر. شعر التفعيلة. شعر الحداثة.

أما المصطلحات الأخرى فشبه ميتة. (مجلة علامات، م/٨/ج ٣٠، ص ٢٠٠، ٢٢١، ٢٢٢ وأصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية، د. عناد غزوان، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ١٩٩٨، ص ١٦٩).

وقد استقر مصطلح (الشعر الحر) على الرغم من سوء الفهم الأصلي في لغته الأصلية. فقد ترجم حرفياً (بالشعر الحر) في حين أن بعض المصطلحات مازال مشتتاً غير مستقر ويخضع لمدرجات واستجابات مختلفة.

٢- **Stylistics** فهي (الأسلوبية) ترجمة حرفية أو (علم الأسلوب) تجريباً وقد استقرت الترجمة الحرفية لهذا المصطلح تقريباً في الدراسات الأسلوبية بوصفها منهجاً نقدياً.

٢- **Linguistics** أحصى لها الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدي في (قاموس اللسانيات) اثنين وعشرين اسماً قبل أن يستقر تقريباً كثير من الدارسين على مصطلح اللسانيات (المسدي، قاموس اللسانيات، ص ٧٠).

٤- **Stuructionalism**: هي البنائية أو البنوية أو البنوية أو الهيكلية. وقد استقر مصطلح (البنوية) عند كثير من النقاد واللغويين/ اللسانيين.

٥- **Semiotics Semiology** هي السيميولوجيا أو السيميولوجي أو السيميوتيك تعريباً أو هي علم الإشارة أو علم العلامات، أو علم الدلالة اللغوية، أو علم الرموز، أو الدلالية أو السيمياء ولعل (علم العلاقات) أقرب إلى القبول والاستقرار.

٦- **Deconstruction**: هي التهديمية، والتشريحية، والتفكيكية وقد استقرت عند كثير من الباحثين بدلالاتها الأخيرة- التفكيكية- المنهج

الفلسفي النقدي الذي دعا إليه جاك ديريدا منذ عام ١٩٦٧، حين ذهب إلى أن (لا وجود لشيء خارج النص) فالتفكيكية تعمل من داخل النص. أي أن القراءة التفكيكية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة. فالتحول فيها هو إحياء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحياة جديدة.

٧- **Intertextuality**: هو "التتاص" أو "تداخل النصوص" أو هو مقابل "السرقة الأدبية". تنتظر بعض الدارسين في البحث عن جذوره التراثية العربية ويرتبط هذا المصطلح بفكرة التكرارية أو النظرية التكرارية التي يلغي بها (جاك ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص أو التتاص) وهذا يعني أن أي نص هو خلاصة لما يخص من النصوص قبله.

## ٧-١

إن المصطلح النقدي هو قاعدة جوهرية في بناء نقد أدبي جاد تتوسم فيه إضاعة مشرقة وكثيفة في تحليل المناهج نظرياً وتحليل النصوص الإبداعية تطبيقياً حيث يولد ما يمكن أن يصطلح عليه بأدب النقد بوصفه جنساً أدبياً يترجح بين كونه علماً وكونه فناً، وبين كونه حكماً جزئياً وتشريحاً وتحليلاً لهذا النص أو ذاك من فنون الشعر وفنون النثر المختلفة المنضوية تحت مصطلح (الأجناس الأدبية أو الأنواع الأدبية) وهو أي المصطلح النقدي يتمتع بدور حاسم وشخصية معرفية متميزة في ضبط المفاهيم وتوضيح الدلالات والرؤى. فدقة ضبط المفهوم ووضوحه ووحدته هي من أبرز سمات المصطلح النقدي الذي تشهد كتاباته المعاصرة في الثقافة الأدبية، ضرباً من الفوضى، مرده غياب التنسيق بين النقاد والأدباء والباحثين حيث يفقد المصطلح صفة الوحدة والتوحد سواء أكان ذلك داخل القطر العربي الواحد أم في الوطن العربي الكبير لدرجة يشعر معها القارئ وهو يتبع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة، إن كل باحث أصبح يشكل (مدرسة نقدية قائمة بذاتها، معزولة كلياً عما يجري حولها في المدارس الأخرى على الرغم من اعتمادهم جميعاً على خلفيات مرجعية نظرية غربية مشتركة، الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظرية الغربية في مضانها ولغاتها الأصلية أيسر بكثير في بعض الأحيان من الاطلاع عليها في ترجماتها العربية، نظراً للاضطرار الهائل الحاصل في ترجمة المصطلحات النقدية. وهذا ما يحول حتماً

دون تطوير معارفنا العلمية، ويجهبض بالتالي كل الجهود المبذولة في هذا الاتجاه. (علامات، م ٧/٢٩، ١٩٩٨، ص ١٣٨، ١٣٩).

فتعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم ثم انقطاع ما بينهم، فضلاً عن أن كل فئة تتطوي على الشعور بأنها أحق بأن تتبع وأنها من ثم لابد من أن تبتدع لنفسها مصطلحاً خاصاً (علامات، م ٧/٢٩، ص ١٤٠) هي من أعراض هذه الفوضى - الأزمة في تشابك المصطلحات وتعدد دلالة ومفهوماً دونما تنسيق وتنظيم بينها في ثقافتنا النقدية الحديثة مع تقديرنا العلمي لبعض المحاولات والاجتهادات الفردية الجادة في وضع المصطلح النقدي تحقيقاً للدقة العلمية والوضوح والإبانة والإتقان، بيد أن هذه المحاولات تبقى ضمن إطار الذاتية والفردية. فالوعي الحضاري يستوجب وعياً لغوياً نظراً لأن التطور الحضاري ينعكس في التطور اللغوي الاصطلاحي (علامات - عدد خاص - م ٢/٨، ١٩٩٣، ص ١١) ويجب ألا يغرب عن البال أن الشكوى من المصطلحات ليست وفقاً على العرب، نظراً لأن صوغ المصطلحات لم يكن عملاً منفصلاً عن البحث العلمي بل كان جزءاً لا يتجزأ منه، إذ أن المصطلحات تخلق نتيجة للحاجة إليها في أثناء البحث وليست عملاً مستقلاً (نفسه، ص ١٤).

وفي ضوء الاستقرار والتأمل لما بين أيدينا من دراسات اهتمت بالمصطلح النقدي كواحد من بين كثير من المصطلحات الأدبية واللغوية والعلمية قد واجه بعض المشكلات ولعل من أبرزها: تعدد المصطلحات بحسب المدارس المختلفة، والفهم الخاطئ للمصطلح نتيجة لسيطرة معناه غير الاصطلاحي، والشعور بأن بعض المصطلحات تتسبب في الاعتداء على حرمة المعاني التي ارتبطت بها الكلمات في الحياة العادية، والشعور بأن بعض المصطلحات تخرج عن مقاييس اللغة وذوقها (ومن تلك المصطلحات: القومية والإسلامية وأشباهها) والمصطلحات المنحوتة وأخيراً الشكوى بين الباحثين من عدم وجود مقابلات عربية دقيقة لبعض المصطلحات الأجنبية وهذه الشكوى موجودة في اللغات الأخرى (نفسه، ص ١٠-٢٥).

إن المصطلح النقدي قد يتحقق له الاستقرار في اللغة العربية أو في أية لغة أجنبية أخرى، هو ذلك المصطلح الذي يُولد من خلال تأمل وإدراك متكاملين ومعرفة شاملة وتلقائية طبيعية بالمفهوم والفكرة والوضوح أو بعبارة بعد مخاض طويل من التجربة. فالتلقائية والعفوية هي من أبرز سمات بناء المصطلح الحقيقي بعيداً عن الارتجال ولا ننسى أن "عملية صوغ المصطلح هي عملية إبداعية يقوم

بها الباحث أثناء بحثه" (نفسه، ص ٣٧) سواء أكان ذلك عن طريق التعريب أو النحت أو المجاز أو الاشتقاق أو القياس أو الترجمة الدقيقة التي تُعدّ من الوسائط المهمة في بناء المصطلح "فالمصطلح في لغته والمصطلح المترجم كلاهما متوازنان في علاقتهما بالمسمى". وقد يغدو المصطلح المترجم، في ضوء الاستعمال والشيوع مصطلحاً أصلياً إذا توفرت فيه عناصر الإبداع من خلال جمال صوغه اللغوي وخفة جرسه وقدرته على الديمومة والبقاء في احتفاظه بمفهوم دقيق ومحدد يتمتع بالوضوح والإبانة بعيداً عن اللبس والغموض الذي قد يصل إلى مستوى التعقيد الذي قد يجعل القارئ أو الكاتب أو الناقد ينفّر منه إلى البحث عن مصطلح آخر قد يجد فيه مبتغاه حيث تولد مرحلة الإهمال لتولد مرحلة البحث عن مصطلح جديد في عالم متطور، متحرك، سريع، يعج بالمكتشفات الطبيعية والابتكارات الحضارية، أو إذا شئنا يعج بحركة مستديمة من تقدم العلوم والمعارف في ميادين إنسانية شتى. ولما كانت اللغة، أية لغة -وهي القاعدة التي يستند إليها المصطلح وينطلق منها ظاهرة اجتماعية فإنها تتحرك "طوعاً كلاً تلقت منها خارجياً" فما أن يستقرها الحافظ حتى تستجيب بوساطة الانتظام الداخلي الذي يمكنها من استيعاب الحاجة المتجددة والمقتضيات المتولدة، وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجاً من الحركة الذاتية. ومن أشد المنبهات وقعاً على اللغة... العلوم والمعارف إذ تهجم على اللغة وتستثيرها بالمفاهيم المستحدثة فتزد اللغة الفعل بولادة المصطلحات". (نفسه، ص ٥٦، ٥٧).

ولما كان المصطلح النقدي جزءاً من الدرس النقدي والكتابة النقدية أو أدب النقد، فإنه ذو علاقة بل علاقات متعددة بغيره من ميادين المعرفة من علوم وفلسفة وفنون. وهو من خلال هذه العلاقات يكشف عن تاريخه العريق بوصفه مصطلحاً وفي حالة استعماله في النقد، على سبيل المثال يتجلى بعده الآني الواقعي. فهناك علاقة وثيقة ودائمية بين المصطلح والمبدع والمتلقي، كما أن له علاقة بالواقع الاجتماعي والثقافي، لذلك فإن تعدد دلالة المصطلح واختلافها، هما دليل على وعي مستخدم المصطلح بهذا التعدد وذلك الاختلاف وإذا انعدم مثل هذا الوعي تحول المصطلح أو التعبير الاصطلاحي إلى ضرب من الازدواجية والتعقيد وأخيراً إلى الفوضى في الفهم والاستيعاب والاستعمال، لاسيما إذا ارتبط المصطلح بالقضايا السياسية والاجتماعية فضلاً عن الثقافية. فالمصطلح عندما تختلف دلالاته عند مستخدميه يفقد صفته الأصلية ولا يعود مصطلحاً.



■ ■ ■

## الفصل الثامن

### بيت الحكمة

### أسس الماضي وآفاق المستقبل نظرية العمل الترجمي وآليته\*

إلى كل مفكر وباحث في مناهل التراث وروافد المعاصرة  
على نهج العلم والموضوعية، تقديراً وإجلالاً

لم يعد توصيف تاريخ اللغات ونشئها معضلة كبيرة أمام الفكر الإنساني. ولكن، في الوقت نفسه لم يعد مسلمة ليس عليها نقاش وما حولها من جدل، إلا أن (تطور) اللغة في الوظيفة والاستعمال والغاية. صار موضع الدراسة والاستذكار (القومي) في مستوى اللغة الواحدة والعالمي على صعيد كل اللغات، ولقد ولدت (الترجمة). على أي شكل كانت أو نمط. لتصبح (قنطرة) العبور من لغة إلى لغة ومن ثم: من إنسان لإنسان. إذ بدأت في قصور الملوك والأباطرة والقيصرة ثم (أو قبل ذلك) اتخذت لها موقعا في التجارة العامة بين الأمم والشعوب لحل ما ينبثق من مشكلات أو لتسهيل ما يوثق من علائق. أي أنها ولدت ترجمة (شفاهية) تنقل الكلام بما يقابله. من لسان إلى لسان. ومن سامع إلى مستمع ومن متحدث إلى متكلم على نظام كلتا اللغتين من دون عناء. ولكن من غير سمعة أو انتشار بادئ ذي بدء. نستذكر ذلك، وهو معروف غير خفي.

\* بحث منشور في (دراسات الترجمة)، العدد الأول، بغداد، ١٩٩٩.

استهلاً لمبحثنا المقتضب هذا. من جهة. وللتذكير (بما هيّة) (التطور) الترجمي الذي تحقق حتى الآن ومن بعد ذلك يصير التعايش مع آفاق المستقبل حالة استطرادية. بل تلقائية ومقبولة من جهة أخرى. عندما أقدم عبد الله المأمون (٧٨٦-٨٣٣م) سابع العباسيين (٨١٣-٨٣٣م) على تأسيس (بيت الحكمة) لغاية تشجيع العلم والعلماء. نشطت حركة الترجمة بصيغها (الجديدة) المؤثرة: (التحريرية)، وفي قولنا (نشطت) إشارة إلى وجود هذه الترجمة قبل التاريخ المذكور. إلا أن (بيت الحكمة) بدا يمنح هذا النشاط العقلي المتميز رعاية تتفق مع غايته هو والتي تعبر عن (غاية) الخليفة العباسي نفسه في التفتيح عن تراث الأمم الأخرى التي تبوأ حضارتها المواقع الرائدة في الحكمة والعلم والأدب، تقدماً وتأخيراً، في التمايز والأسبقية وتبعاً لحقب التاريخ وطبيعة الارتقاء سويّاً. ولقد كانت أمة الإغريق اليونان القديمة. في مقدمتها من غير إغفال لأمم الشرق النليد أو المعاصر لبيت الحكمة والمجتمع العربي آنذاك.

مثل بيت الحكمة الهيكل المؤسسي العلمي شخصية معنوية اعتبارية ذات أهمية اجتماعية وفكرية وسياسية، فارهة، بل جعل من نفسه قمة العقل العربي الإسلامي في الاختصاص والتحصيل المعرفي... نقل المعارف من اللغات الأجنبية عصرئذ إلى اللغة العربية. أي أنه عمل منتج ومستقبل للعلوم العقلية، والنظرية والتطبيقية، ولم يتسن له عمل (يصدر) أو (يرسل) إلى أمم اللغات التي تستقبل منها في تلك السنوات المحدودة والضيقة. من هنا فإن بيت الحكمة في عهد المأمون كان (خطوة) تأسيسية، ومحطة شروع ناجحة في هذا الإطار، أما بالنسبة إلى (نوع) المعرفة التي عمل على نقلها إلى العربية و (مستوى) هذا النقل والأسس التي قام عليها أو المعايير التي يمكن اللوذ بها والحكم عليها بموجبها، فإنها من السعة والأهمية والفائدة ما يتوجب معالجته تفصيلاً. لاحقاً، مع ذلك، فإن بمقدورنا الإشارة السريعة في هذا المدخل من أن محاولة (بيت الحكمة) هذه يمكن عدها استغراباً ((Occidentatism)) في كثير من جوانبه المعاصرة أو الحديثة، (الاستغراب) أو التغرب، بهذا المدلول (Occidentatism) أو (Westernism) بدأه العرب المسلمون وهم في أوج حضارتهم لإحياء حضارات اندرست معالمها هنا وضاعت هناك أو ضعفت ووهنت في الأقل.

وبإضافة ما قدمه العقل العربي عبر (بيت الحكمة)، وهو غير قليل، وفي عموم المجالس والمدارس العلمية المنتشرة في الحواضر، ثم على النطاق الفردي، المبدع، الخلاق فإن نسيج الحضارة العربية الإسلامية اتسم بالأصالة والأمانة

والانفتاح من دون تحفظ أو مغالاة في أي منها، ومن الطبيعي ألا يفهم هذا القول على محمل (التطابق) الذي أبدعته (الأمة) مع ما أبدعته (الأمم) التي سبقتها، فليس في هذا التوجه شيء من طبيعة الحياة أو العلم أو التطور إنما التلاقي ممكن والتضاد محتمل والتوافق ليس مستبعداً على كل حال. هنا يكمن دور (الترجمة) الممتاز! إذ لولا هذا النقل الواسع إلى لغة العرب والشرح الوافي لما تم نقله، ومعارضته أو محاكاته، وتغييره أو الرد عليه، ما كان بالإمكان بناء هذا الهرم الحضاري الشامخ في الواقع، إذ أنه لا بد من أن يكون أقل شموخاً مما هو عليه مع الترجمة.

إن الترجمة الشفاهية كانت بمنظورها العلمي قديمة قدم الحضارة الإنسانية. فاللقاء والانفتاح بين حضارات العالم قديماً وحديثاً هما مفتاح الترجمة حين يكون التأثير والتأثر وما يولد منهما مظهراً حضارياً معروفاً. وهنا تكون (الترجمة) بمفهومها الفني والعلمي، الشفاهي والتحريري الوسيط المشروع والشرعي في أن واحد لعملية التأثير والتأثر. فقد أدى اتصال تدمير العريقة، على سبيل المثال، باليونان والرومان إلى دخول ألفاظ يونانية ولاتينية في لغتها ولاسيما في الإدارة والجيش (١). وقد وجد بعض المستشرقين في مصطلحات البحرية العربية الجاهلية (قبل الإسلام) بعض الألفاظ التي تدل على التأثير بالبحرية الأجنبية وهي ألفاظ حبشية ويونانية وفارسية. وقد تنبه علماء اللغة العربية الأوائل إلى هذه الحقيقة وحاولوا البحث في أصول بعضها، ذكروا أنها أعجمية، ولما كان علمهم باللغات الأجنبية غير الفارسية محدوداً، لم يتمكنوا من تشخيص أصول بعض الكلمات المصرية عن اليونانية والحبشية فرجعوها إلى أصل فارسي في الغالب وهي ليست من الفارسية في شيء (٢).

كان العربي قبل الإسلام (في العصر الجاهلي) على علم ودراية بالكتابة على الرغم من شيوع الشفاهية عصرئذ، فقد اضطرته أحوال معاشية تجارية وأخرى فكرية ثقافية إلى أن يتعلم كتابة اللغات الأخرى (٣). تحدثنا مصادر دراسة ذلك العصر، بأن عدي بن زيد العبادي تعلم في الكتاب. الخط العربي ثم الخط الفارسي (فصار أفصح الناس وأكتبهم بالعربية والفارسية، ثم انتقل إلى بلاد فارس وأصبح كاتباً بالعربية ومترجماً في ديوان كسرى) وكذلك كان لقيط بن يعمر الأيادي كاتباً بالعربية وبحسن الفارسية. فكان من أجل ذلك مترجماً في ديوان كسرى، وكان ورقة بن نوفل (كتب الكتاب العبراني فيكتب بالعبرية من الإنجيل ما يشاء أن يكتب). وكان عبد الله بن عمرو بن العاص كثير العناية بكتب أهل

الكتاب وكان يقرأ بالسريانية. وزيد بن ثابت تعلم على عهد الرسول (ص) الكتابة العبرانية والسريانية والفارسية والرومية والقبطية والحشية، تعلم ذلك بالمدينة من أهل هذه الألسن (٤) ويبدو أن كتب أهل الكتاب، سواء كانت مترجمة إلى العربية أم مكتوبة بغيرها من اللغات، كانت تلقى من العناية لدى بعض العرب ما يحملهم على مدارسها (٥). وقد اهتمت الدولة العربية الإسلامية بأمر الترجمة وأهمية اللغات الأجنبية في تطور الحضارة، فلم يلبث الخلفاء بعد أن شادوا دولتهم، أن أنشأوا في جميع المدن المهمة مراكز للتعليم وجمعوا حولهم كل عالم قادر على ترجمة أشهر الكتب ولاسيما كتب اليونان.. ولم يدم اكتفاء العرب بما نقل إلى لغتهم طويلاً، فقد تعلم عدد غير قليل منهم اللغة اليونانية، على الخصوص ليستقوا منها علوم اليونان، ثم اللغة اللاتينية واللغة القشتالية في إسبانيا.. والإنسان يبدي العجب من المهمة التي أقدم بها العرب على البحث، وإذا كانت هنالك أمم تساوت هي والعرب في ذلك فإنك لا تجد أمة فاقت العرب على ما يحتمل (٦).

إن هذه الحركة الترجمية المتميزة في الحضارة العربية الإسلامية، كانت تستمد قوتها وحركتها من مدرسة بغداد ومن بيت الحكمة على وجه الخصوص، هذه المدرسة التي كانت تتصف بروحها العلمية الصحيحة التي كانت مثلاً يحتذى في المنهج والدرس العلمي. هذه الروح التي دفعت (غوستاف لوبون) إلى القول بلا مبالغة أن العرب أنجزوا في ثلاثة قرون أو أربعة قرون من الاكتشافات ما يزيد على ما حققه الأغارقة في زمن أطول من ذلك كثيراً.. أن العرب وحدهم كانوا أساتذة الأمم النصرانية عدة قرون وأننا لم نطلع على علوم قدماء اليونان والرومان إلا بفضل العرب وأن التعليم في جامعاتنا لم يستغن عما نقل إلى لغاتنا من مؤلفات العرب إلا في الأزمنة الحاضرة (٧).

وتجدر الإشارة إلى أن خالد بن يزيد بن معاوية (المتوفى سنة ٨٥ هـ أو ٩٠ هـ) الذي كان يسمى حكيم آل مروان (٨) من الشخصيات العلمية الرائدة في ميدان الترجمة وكان مولعاً بصفة خاصة بكتب الطب والكيمياء. وقد تمت في حياته عملية تعريب الكتب في هذين المضمارين من العلوم من اللسان اليوناني والقبطي إلى العربي.. ويذهب (ابن النديم) إلى الاعتقاد (بأن هذا أول نقل كان في الإسلام من لغة إلى أخرى. ثم نقل الديوان وكان بالفارسية إلى العربية في أيام الحجاج والذي نقله صالح بن عبد الرحمن مولى بني تميم) (٩). وقد ازدهرت الترجمة حركة علمية واسعة الانتشار في العصر العباسي ولاسيما بعد تأسيس (بيت الحكمة).. فقد أنشأ الرشيد. مجمعاً علمياً راقياً أودع فيه خزانة واسعة للكتب

جمع فيها كتباً في علوم مختلفة بلغات مختلفة هي مما جمعها جده المنصور وأبوه المهدي ومما عثر عليه في أثناء حروبه في أنقرة وعمورية وغيرهما من بلاد الروم. وقد سمي هذا المجمع العلمي (بيت الحكمة) أو (دار الحكمة) والبيت عندهم جزء من الدار وكان يجمع في هذا المعهد العلمي المترجمون والعلماء والكتاب والأدباء كل يوم للترجمة والمطالعة والمناظرة. وقد ترجمت فيه كتب كثيرة في علوم مختلفة وقد وسع المأمون بناية هذا المعهد فصار دار الحكمة حقاً وأفرد فيها لكل علم رواقاً فازدحمت في عهده عليها العلماء وكبار المترجمين ورجال التأليف (١٠). ومن المترجمين المشهورين (يوحنا بن البطريق الترجمان) مولى المأمون وكان أميناً على الترجمة. وكانت الفلسفة أغلب عليه من الطب وتولى ترجمة كتب (أرسطو طاليس) خاصة وترجم من كتب (بقراط) مثل (حنين بن اسحاق) وغيره.. وكان المأمون يشاركهم ويناقشهم في مختلف المواضيع العلمية والأدبية.. وكان سهل بن هارون يتولى إدارة هذا المعهد وكان أيضاً يشرف على تنظيم خزانة كتب المأمون الخاصة.. وقيل أن يحيى بن أبي منصور الموصلي ومحمد بن موسى الخوارزمي كانا من خزنة دار الحكمة المأمونية. كما كان الصنوبري الحلبي والفضل بن نوبخت وأبناء شاعر وغيرهم يترددون إلى هذه الدار للمطالعة والنسخ والترجمة أو التأليف.. وقد جعل المأمون حنين بن اسحاق رئيساً لديوان الترجمة وكان حنين هذا يجيد أربع لغات: السريانية والعربية والفارسية واليونانية وكان يعطيه من ذهب زنة ما ينقله من الكتب إلى العربية مثلاً بمثل (١١)... (وما أن تم إنشاء بيت الحكمة) ووضعت خزائن الكتب التي جمعت في عهد المنصور والرشد فيه، حتى عين له رئيس يعني بشؤونه ويشرف على أعمال الترجمة فيه، ويساهم نفسه في تلك الأعمال، وكان يطلق عليه اسم (صاحب بيت الحكمة).. ومن الذين تولوا رئاسة بيت الحكمة (يوحنا بن ماسويه) الذي كان من كبار المترجمين ويرى بعض المؤرخين أن (يوحنا) هذا كان أول رئيس لبيت الحكمة.. وكان من الذين تولوا رئاسة بيت الحكمة في عهد المأمون (سهل بن هارون) وكان يشرف على ترجمة الكتب التي وردت للمأمون من جزيرة قبرص.. من ثم تولى (حنين بن اسحاق) رئاسة (بيت الحكمة) طيلة عهدي المأمون والمعتصم وحتى عصر المتوكل، وقد نهض بهذه المهمة على أحسن وجه وأحاط نفسه بعدد من المترجمين الذين دربهم على هذه الصنعة خير تدريب.. وبقي بيت الحكمة قائماً إلى أن داهم المغول بغداد فذهبت خزانة الكتب فيما بعد وذهبت معالمها وعفيت آثارها.. كان العمل في بيت الحكمة منسقاً تنسيقاً بديعاً. فقد كان المترجمون ينقسمون إلى عدة أصناف. صنف ينقل من اللغة الأجنبية إلى اللغة

العربية رأساً وصنف لا يحذق اللغة العربية لكنه يتقن لغتين أجنبيتين أو أكثر. وكان يعرف اليونانية والسريانية، أو اليونانية والسريانية والفارسية في وقت واحد. فمثل هذا الصنف قد ينقل عن اليونانية إلى السريانية أو عنها إلى الفارسية حتى إذا ما انتهى من عملية النقل هذه، تولى مترجمون من الملمين بإحدى هذه اللغات ترجمة ما تم نقله إلى اللغة العربية وبذلك فإن كثيراً من المصنفات اليونانية في الدرجة الأولى، لم تترجم إلى اللغة العربية مباشرة، وإنما جرت ترجمتها إلى السريانية أو الفارسية، ثم نقلت مجدداً عن هاتين اللغتين إلى اللغة العربية. وكانت الترجمة في بيت الحكمة تتم عن ست لغات هي: اليونانية، والسريانية والفارسية والهندية والعبرية والقبطية وقد جرت ترجمة بعض الكتب عن اللغة النبطية أيضاً وكثيراً ما يحدث أن تكون بعض هذه النقول غير دقيقة وركيكة العبارة... وأفردت في بيت الحكمة غرف أخرى للمترجمين، وأخرى غيرها للذين يقومون بمراجعة تلك الترجمات وتنقيحها وإصلاح كل خطأ فيها.. (١٢)

يذكر ابن النديم في (فهرسته) أسماء المترجمين أو أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي لديهم وقتئذ كالفارسية والهندية والنبطية واليونانية والسريانية ويذكر الكتب التي ترجمت أو نقلت إلى اللسان العربي في اختصاصات معرفية مختلفة ومنها (ريطوريقا) معناها الخطابة أو (أبوطيقا) ويقال (بوطيقا): معناه الشعر لأرسطو طالس وغيرها كثير (١٣).

إن التأمل في تاريخ حركة الترجمة في العصر العباسي بوصفها ظاهرة معرفية استقرت في (بيت الحكمة) أو (دار الحكمة) هذا الوعاء الحضاري والفكري العميق في جذوره الإنسانية، يمكن أن يترجمها إلى ثلاثة أدوار، على رأي بعض الباحثين (١٤) يبدأ الدور الأول من خلافة أبي جعفر المنصور إلى وفاة هارون الرشيد (١٣٦هـ-١٩٣هـ) ومن مترجميه الأوائل: (يحيى بن البطريق) و(عبد الله بن المقفع) و (يوحنا بن ماسويه). والدور الثاني من ولاية المأمون (١٩٨هـ-٣٠٠هـ) ومن مترجميه يوحنا بن البطريق و (الحجاج بن مطر) و (حنين بن اسحاق) وابنه (اسحاق بن حنين) (وثابت بن قره الصابي) والدور الثالث (من ٣٠٠هـ) إلى منتصف القرن الرابع للهجرة ومن مترجميه (متي بن يونس) و (سنان بن ثابت بن قرّة) و (يحيى بن عدي. المتوفى سنة ٣٦٤هـ) و (أبو علي بن زراعة) و (هلال بن هلال الحمصي) وغيرهم، ولاشك أن الترجمة التي أدت هذا الدور تستحق منا الدرس والتمحيص: سواء كانت دراستنا لها بوصفها علماً أم فناً بالمنظور المعاصر، أم غير ذلك بالمنظور (القديم)، أي أننا نبحث في هذا

السياق عن (كيفية) أداء المترجم في (بيت الحكمة) والمجتمع العربي المعاصر له واللاحق به، مهمة الترجمة، بـ بمعنى: هل تعامل المترجم على وفق (آلية) mechanism محددة مسترشداً (بنظرية) عمل علمية أو فنية في هذا الصدد أو لا؟ حتى إذا توصلنا إلى (شيء ما) في هذا المجال تعين علينا المقارنة بالواقع المعاصر واستقراؤه تفصيلاً بهدف الكشف عن توقعات المستقبل أو استخلاص (حقائق) موضوعية ثابتة أو مستقرة في علاقة الترجمة بالارتقاء الحضاري مثلاً، بل افتراضاً مسبقاً لا يفتقر إلى الدقة ولا تنقصه الحجة، وهذا الأمر يقود بالضرورة إلى أن يصير البحث نظرياً تحليلياً في بعض جوانبه تطبيقياً استنباطياً أو مقارناً في بعض جوانبه الأخرى، ثم، فقد توجب أن يحصل الفصل بين العلم بحثاً والعلم إدارة بأن تأخذ آفاق المستقبل بعداً آخر في البحث، أقصد البعد الإجرائي التنفيذي أمام الظروف المستحدثة بفعل الفارق الزمني: بالأجيال والقرون، الظروف بمعناها العلمي الموضوعي، فهي ليست مثيلة لظروف (العالم) في عهد المأمون إذ أن (عالم) اليوم يشهد متناقضات، ويفرز ثقافات ويفرض أفكاراً وعلاقات وأنظمة يعوزها العدل ويسودها الاستغلال وتتقصها الأخلاقية المثالية، وهي ظروف تضع أمام مترجمنا (الحديث) وأمام (بيت الحكمة) الثاني تحديات فيها من التعدد ماهو كثير ومن التعدد ما هو أكثر: إلا أن صيغ البحث والتطوير ووسائل الابتكار والإنجاز ليست معدمة أو حتى فقيرة تحت سقف (المجاهدة) بإزاء المترجم وبيت الحكمة معاً، مادمننا نريد (إبلاغ) رسالة حضارة إلى العالم (ونستقبل) رسالة حضارة منه، بإرادة منا واختيار، وريادة منا.. ولكن بتواضع.

إن صيغ المقارنة بين (بيت الحكمة) الأول و (بيت الحكمة) الجديد لتقيد كثيراً في تحديد مسالك التحرك ووجهاتها ومتطلباتها على نحو أكثر موضوعية، فمن حيث الأهداف، فلقد يصح القول أن أهداف الجديد تزيد في الكم وتضاعف في الاتجاه وتشد في المنافسة وتتسع في الممارسة وتتشعب في التطبيق فتستوجب إذن، وسائل تنفيذ حديثة وكلفاً متصاعدة لأن الأهداف الثنائية. الرسالة والمستقبلية معاً. ليست كالأهداف الأحادية ذات التوجه الواحد. وتلك مسلمة بديهية في القول، إلا أن العمل يضيف أموراً أخرى غير منظورة كلما تعمقت الأهداف أو اتسعت، وإن كل ما يسعى إليه (بيت الحكمة) الجديد ليمتد بجذوره إلى البيت الأول، ويمتد بأغصانه إلى الإنسانية كلها وحضارتها الشامخة ببقاؤل مشروع ونجاح هو قادر عليه بإذن الله. لم تكن الترجمة لتزدهر يوماً من تلقاء نفسها في أي عصر. في العالم كله وفي التاريخ لكفتها المادية



ونزعتها الأخلاقية واتجاهها المعرفي إلا بوجود من يشجعها ويدعّمها ويرعاها حباً بها وإدراكاً لأهميتها واعترافاً بفائدتها حتى يبادر المبادرة الكبيرة المتميزة والناجحة فيقترن اسمه بها في كل الأجيال. واحد من هذه المواقف الرائدة عندنا تمثل به (الحركة التي تبناها الأمير الأموي خالد بن يزيد (ت ٨٥هـ أو ٩٠هـ) فترجمت له الكتب في الطب والنجوم والكيمياء على يد رجل يدعى (اصططن) وهو أقدم مترجم عرفته العربية. ولكن مما يؤسف له حقاً أنه لم يبق من مترجمات تلك الحقبة (سوى الاسم فحسب) (١٥) أما أبو جعفر المنصور فقامت مبادرته الكبرى على ارتباط موقفه بحكاية مرض معدته الذي أصيب به عام ١٤٨ للهجرة. كما يذكر صاحب طبقات الأطباء. واستعصى على الأطباء، فأشار عليه المقربون باستدعاء جورجيس بن جبرائيل رئيس أطباء مدرسة جند يسابور، فاستقدمه وعالجه حتى شفي من مرضه ونقل له الكثير من كتب الطب، ولم يكن ذلك غريباً، ولكننا نرى وكأنّ معدة المنصور لعبت دوراً خاصاً في تشجيع هذا الاتجاه الجديد، تحقيقاً للقول المأثور (رب ضارة نافعة!) (١٦) وأما المأمون فقد (وجد أن السبيل لأحكام وجهة نظره هو أن يرفد الفكر العربي بينابيع جديدة من الخارج يستوردها عن السريان تارة، وعن اليونانية أخرى كي يعزز مواقع الاعتزال وأنصاره وكان له ما أراد، فأصبح عصره أنضج عصر عرفته العربية رواجاً في الترجمة والتأليف، وأعنف عصر عرفناه بالالتزام والتحيز) (١٧).

مثل هذه المواقف. المبادرات الرائدة. كثيرة في أمم أوروبا وآسيا، بل في الأقطار العربية نفسها التي احتضنت حضارات عربية شامخة حتى دولة محمد علي باشا في مصر ومن بعد ذلك بدأت النظم المؤسساتية الثقافية والإعلامية. تمارس دور الترجمة والتأليف والنشر مما تعلم هذا اليوم. ومما يدعو إلى التمعن والتمحيص هو: طبيعة الإدارة الإجرائية في تلك المبادرات (الرئاسية) الأولى. فالعلاقة تبدو واضحة بين (رأس الدولة) (والمترجم) وإذا كان ثمة من يصير (وسطاً) بينهما فالرعاية شأن المترجم بأمر الأمير لتنفيذ مشاريعه أو خطته.

ففي قولنا مثلاً أن (س) من المترجمين ترجم (ص) من الكتب بإيجاز يفيد تحقيق الإنجاز: أما إذا أردنا معرفة (كيف) ترجمه وماذا واجه من صعوبات في سبيل ذلك، فإن الإجابة تدخل في التفاصيل التي لا بد من مراجعتها بهدف المقارنة، في الأقل، ليست على مستوى (العمل) الميكانيكي حسب، بل على صعيد التنظيم الإداري أيضاً وإن (ظروف) المترجم في عصر النهضة الأول (العباسي) قد تصبح فروقاً لا ميزات فقط، إزاء مترجم هذا العصر: أو أن الفروق

تميل نحو جعل ظروف مترجم هذا العصر أفضل من نظيره ذلك. ليأخذ مثلاً مسألة الانتقاء selection قصد انتقاء الكتاب للترجمة: كيف كان ذلك يتم في بيت الحكمة؟ الإشارات المتناثرة كانت تؤكد مبدأ (حرية) المترجم بإطار الانتقاء الجمعي الكمي الهائل الذي جاءت به الدولة من الخارج، وعلى نحو خاص من جزيرة قبرص بالنسبة لخزائن كتب بلاد اليونان، وقصتها في قدرتها على (تفريق) الأمة التي تتعامل بها ومعها معروفة، على أن فهمنا لحرية المترجم يجب أن يتوقف عند المتاح من الكتب وليس عند الكتب إطلاقاً لأسباب موضوعية جداً تتعلق بمعرفة أو بتعذر معرفة جميع ما لدى الأمم في تلك الحقبة الزمنية بالسرعة والدقة الممكنتين أو المطلوبتين. كما أن الانتقاء الجمعي ما هو إلا نقل ميكانيكي جمعي (من-إلى) ليس أكثر من دون معرفة (محتوى) المنقول بحراً أو برّاً. ثم يجري تصنيفه وانتقاؤه أجزاء على هيئة كتب بأسماء مؤلفين أجنب. أما (رأس الدولة) فإنه راغب في التقيد بالاتجاه العام حسب. المأمون مع الكتب التي تتناول الفلسفة. الحكمة أولاً وبقية العلوم والمعارف من بعدها، والمنصور مع كتب الطب ومن بعده ما يشاء المترجم وهكذا، أما الانتقاء في هذا اليوم. العصر. فلقد صار مشكلة كبرى، إذ بتعدد العلوم وتفرعها إلى العشرات والمئات، مفرزة آلاف الأنشطة المبدعة في ضوءها، وبإضافة الجديد كل يوم وشهر وسنة من التصنيفات المعرفية، يجعل من غير الممكن بل من المستحيل على الفرد الواحد أو المؤسسة الواحدة حل مشكلة الانتقاء حلاً منهجياً دائماً ومستقراً بل يحل محله (الركض) وراء ما (يشتهر) من كل ذلك أو ينال الجائزة العالمية أو الجوائز الوطنية والقومية وهو معيار لا يمكن تصغير شأنه أو استصغاره في بحر الإنتاج الفكري والعلمي والأدبي العالمي سنوياً مما توثقه (اليونسكو) في إحصاءاتها السنوية. Unesco Statistical Yearbook إلا أن (الحاجة الوطنية) معيار مهم وأساسي في تقدير نوع الانتقاء وحجمه في وحدة زمنية معينة (سنة وخمس سنوات.. الخ)، بيد أن الحاجة الوطنية نفسها تفترض وتفرض معاً (من) يحددها أو يوصفها، ولاشك أن (لبيت الحكمة) دوراً في هذا الصدد إلا أنه ليس كل الدور في الواقع، فهو جزء مهم من كل كبير، وبإمكانه النظر إلى الموضوع من أكثر من زاوية إيجابية في الحقيقة.

لم يكن مترجم المعتصم والواثق وقبلهما المنصور والرشيد والمأمون يعتمد على (معجم ثنائي) لأداء مهمته وبخاصة مع اللغات الأوروبية (واليونانية على نحو أكثر تخصصاً) لغيابها أصلاً في تلك الحقبة عن الصنعة والامتهان. وبهذا

الفرق ميزة تميل بالمترجم آنذاك نحو كفاءة الأداء والثقة بالنفس والجرأة في العمل والتحدي في المواجهة، وإن كان له من مساعدة فمن مترجم آخر يشاركه الاختصاص، أو العمل المهني في ظل بيت الحكمة أو الرئيس الإداري المحلي، أما الآن فإن المعجم الثنائي لا مفر منه في المراجعة والتدقيق والتوثيق من (المعنى الدال) بدقة، لأن تغير المعاني وانحسار وتوسع وانحدار قد فرض تأثيره عبر عشرين قرناً من الزمان تقريباً، فكان أن تعرض كثير من الكلمات لأن يصبح ميتاً أو مهجوراً أو عتيقاً Archaic and obsolete. مقابل ابتداع كثير من الكلمات التي لم تكن موجودة أصلاً من المصطلحات والتغيرات على نحو خاص، أي أن هناك مصطلحات حديثة Neologisms على نحو مستمر حتى لتبدو، الآن، لغة (الأوائل) (صعبة) على (المتأخرين) ولغة المتأخرين (غريبة) على الأوائل لو بعثوا! وفي الوقت نفسه فليس ثمة حاجة لتثبيت الفرق بين وسائل التوثيق، كتابة وطباعة، وخزناً مصوراً: المايكروفلم، خزناً حاسوبياً (إلكترونياً) الذي قلب ميزان تداول المعلومات أصلاً وترجمة، رأساً على عقب لصالح هذا العصر والقائمين على الترجمة فيه بل المترجمين أنفسهم! ثم يحق للباحث، فضلاً عن السائل (القارئ) أن يسأل فيما إذا كان ثمة (مناهج) أو وسائل أو (خطوات) معينة تميز بها العمل الترجمي حذاء النص المطلوب ترجمته إيان بيت الحكمة الأول وفي عصره معاً. ومن الواضح أن مثل هذا التساؤل يعني أيضاً أن المترجمين كانوا على قدر من الكفاءة التي يقترب بعضها من بعض فيما بينهم إن لم يحصل التطابق فعلاً بين ترجماتهم أن توفر لهم المنهج أو ما نسميه هنا (الآلية) الموحدة.

في حالة توفر هذا المنهج (الآلية الموحدة) فإن من المنطقي تماماً أن يخضع لرؤية المعاصرة كما الرؤية المحايدة لتقويم مدى التوافق بين (القديم والجديد) وتحديد معالم التغير أو التطور أو أسبابه الموضوعية.. ولقد أتيح لنا الاطلاع على أكثر من رأي في هذا الصدد، إلا أن الذي يناسب هذا المقام هو ما ذهب إليه (البهاء العاملي في الكشكول عن الصلاح الصفدي) في وصف واقع العرب حيال الترجمة أيام نشطت في عصر المأمون فسموها (الطريقين أو المذهبين). إذ قال: [(وللترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق (أ) يوحنا بين البطريق وابن الناعمة الحمصي وغيرها وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من

الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى فيأتي الناقل (٣) بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها إلى الآخر كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تعريبه (٤) وهذه الطريقة رديئة لوجهين أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية، كلمات تقابل جميع كلمات اليونانية ولهذا وقع في خلل التعريب كثير من الألفاظ اليونانية على حالها (٥) الثاني أن خواص التركيب والنسب الاستنادية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دائماً، وأيضاً يقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات. الطريق الثاني في (٦) طريق حنين بن اسحاق والجوهري وغيرهما وهو أن يأتي الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء ساوت الألفاظ أم خالفتها. وهذا الطريق أجود ولهذا لم تحتج كتب حنين بن اسحاق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن قيماً بها بخلاف كتب الطب والمنطق والطبيعي والإلهي فإن الذي عربه (٧) منها لم يحتج إلى إصلاح].

في ثقافتنا المعاصرة نطلق على منهج يوحنا بن البطريق وجماعته الترجمة الحرفية *metaphrase* وعلى ترجمة حنين بن اسحاق وجماعته ترجمة معنى *meaning translation*، إلا أن تطور الكتابة، نثراً وشعراً، أدباً وعلماً، فكراً وفلسفة أوجد حاجة متعاقبة، إلى أنماط أخرى من الترجمة حسب مقتضى الحال أو الضرورة. فكانت الترجمة التفسيرية *Interpretation paraphrase* عند الغموض والإبهام والترجمة محاكاة *Imitation* والترجمة تلخيصاً *Precis* وأخرها التي جاء بها (يوجين نيدا Nida): الترجمة المكافئة *Equivalent translation* التي تجمع بين المنهجين الأساسيين السابقين على أفضل ما يمكن، أي بالمداخلة والتعديل، يجدر بنا هنا التفريق بين ترجمة التلخيص والاختصار تلخيصاً *Summarization* كما فعل ابن رشد مع كتاب (فن الشعر) لأرسطو أما ترجمة التلخيص فليست إلا حذفاً مدروساً لكلمات مكرورة أو زائدة. مع ثناء التوثيق السابق على طريقة حنين بن اسحاق (ترجمة المعنى)، ثمة صعوبات بقيت معلقة من دون حل في تلك الحقبة، وما زالت، من مثل غياب المقابل الدقيق. (المكافئ) للكلمة الأصل ومن ثم اللجوء إلى التعريب بالنقل الحرفي، من اليونانية على نحو

(٣) المترجم

(٤) ترجمته.

(٥) وقع خلال الترجمة كثير من النقل الحرفي *transliteration* اليوناني إلى الحرف العربي

(٦) الترجمة.

(٧) ترجمه.

خاص، فيزداد الغموض غموضاً إن لم نلجأ إلى (التفسير) الهامشي أو الضمني (في المتن)، ولقد نشير إلى انتشار هذه الظاهرة حتى لكأن قراء اللغة العربية تعلموا شيئاً من الإغريقية بهذه الطريقة، أو صارت الكلمات إياها عربية التناول. دخيلة. بالمعنى الذي كانت تستعمل به وتدل إليه في أصل لغتها، بل إن فلاسفة العرب والمسلمين لجأوا إلى هذه الوسيلة راغبين بها أحياناً أو مضطرين إليها أحياناً. تقرأ فيما يأتي ما ذكره الدكتور عبد الرحمن بدوي في مقدمة كتاب أرسطو: (فن الخطابة)، الذي ترجمه عنه ما يؤيد (علمياً) هذه الظاهرة: الضمائر هي عصب الحجاج في الخطابة، المقصود بالضمائر: الاحقية المنطقية التي (اضمرنا) بعض مقدماتها، ودعا إلى هذا (الاضمار) أسباب عديدة تتعلق بالتأثير الخطابي: منها استعمال الحكم القصيرة النافذة التأثير في السامعين، ومنها إخفاء ضعف حجة الخطيب بعدم بيان المقدمات تفصيلاً. وعلى القارئ العربي أن يعرف جيداً هذا المعنى الذي (للضمائر) لأن للكلمة في العربية معاني أخرى بعيدة عن هذا كل البعد. وهي صعوبة لا يستشعرها القارئ الأوربي لأنه يستعمل الكلمة اليونانية (انثوميما) برسمها اليوناني، لأن الفلاسفة المسلمين (الفارابي، ابن سينا، ابن رشد الخ) استعملوا هذا الاصطلاح فكان علينا أن نأخذ به ونبعثه من جديد في اللغة بالتمعن في الخطابة والبلاغة اليوم). (١٨)

بالتمعن بالفقرة الأخيرة نجد أن انثوميما تكتب بالحرف الإنكليزية Enthumema وبمعنى حسب معجم مصطلحات الأدب: (ما هو كامن في الفكر وبالطبع فهي يونانية أما الكلمة الإنكليزية الناشئة منها أو المنظورة عنها فهي Enthumem ومدلول معناها: قياسي العلامة، القياسي المضمّر:

أ- قياس تشتمل مقدماته على علاقة تشير إلى النتيجة مثل: هذا الرجل يترنح إذن هو سكران.

ب- قياس تقدّم فيه مقدمة أو نتيجة (مج ٩) (١٩) تقرأ الآن نصاً ونتمعن في (التعريب) بالنقل الحرفي من الأصل اليوناني من الدكتور عبد الرحمن بدوي عن كتاب أرسطو السابق:

(ومن العلامات نوع له نفس العلاقة بالتقدير الذي تسنده مثل علاقة الجزئي مع الكلي، ونوع آخر له نفس العلاقة التي توجد بين الكلي والجزئي.

والعلامات الضرورية تسمى تقمريون وغير الضرورية ليس لها اسم خاص بها. واسمى علامات ضرورية تلك التي يمكن تأليف قياس منطقي. ومن هنا فإن مثل هذه العلاقة تسمى تقمريون. لأن الناس حين يظنون أن حججهم لا تقبل

التفنيد.. فإنهم يظنون أنهم يوردون أي شيئاً برهن عليه وثبت. ان في اللغة القديمة تقمر وبيرس لهما نفس المعنى (١)(٢٠). نلاحظ الهامش (١) أصلاً، على الترجمة أن يقول الدكتور بدوي فيه:

[أي: حد في نتيجة أذ ان (تقمر: اليونانية) من معانيها: حد، علامة حدود، نهاية، خط، تحديد علامة، دليل عرض دال و(بيرس باليونانية) من معانيها: حد، نهاية، حد أقصى، درجة عليا.](٢١). ماذا يعني هذا ؟ أنه يعني. تماماً دخول كلمة اليونانية إلى الحروف العربية بدلول: شيء برهن عليه وثبت وبمعنى: حد، علامى حدود.... الخ وهي تقمر (وتقمريون) التي هي مرادف Synonym للكلمة بيرس اليونانية أيضاً، ثم إن هذا يعني، في سبيل الترجمة، إن الأستاذ البدوي نهج نهج فلاسفتنا الأوائل في ترجمته هذه فهل يمكن عده منهجاً مستقلاً أو معاصراً؟. في الحقيقة إن هذا المنهج (الخاص) لا يقاس عليه لشدة (استثنائيته). إذا صح التعبير، بل إن بالإمكانات، على افتراض الترجيح، أخذ (معاني) تقمريون بيرس ونسج صياغة مناسبة منها لتصير ترجمة. أما الآن فإنها ترجمة تعريب معاً مع منح التعريب رجحاناً في التعبير أساساً وضع الترجمة موضعاً ثانوياً فيتكرس المصطلح اليوناني عربياً كما يبدو. بل كما هو مرغوب في ما نرى! إذ العلاقة بين معاني الكلمتين في هامش الأستاذ البدوي تجعلنا نقول بتعددية المعاني في كل منهما أي أن تقمر وبيرس لهما أكثر من معنى في الوقت نفسه فهما Polysems مما يضيف سبباً معذوراً معنى واحداً من معاني نفسه من معاني بيرس لحصل لنا كلمة معنى يعبر عنها بأكثر من كلمة أي: Homosym أو Monosym: كما في كلمة (نهاية) وكلمة (حد) مثلاً، ولو استعمل الكاتب (أرسطو) كلمة تقمر أو (تقمريون) من جهة أو كلمة بيرس من جهة ثانية في جملة أو فقرة واحدة مرتين ومدلول كل منهما يختلف عن الآخر ولكنهما يقعان بين معانيهما الموثقة (مثلاً) نهاية وخط (أو) حد ودليل بالنسبة إلى تقمر و(حد) غاية بالنسبة إلى تقمر و(حد وغاية بالنسبة إلى بيرس) لدخلنا في الجناس بلاغة. في هذه الممكنات اللغوية والاحتمالات التركيبية تتضاعف صعوبة النص الأدبي والفلسفي على نحو خاص، وإذا تصادف غياب المقابل العربي الدقيق لظل المعنى المطلوب Connotation قبل المعنى الظاهر فإن عذراً كبيراً يمنح المترجم (الفيلسوف أو الأديب حصراً) حق اختيار النهج الذي يراه مناسباً لمعالجة النقل إلى العربية بالنقل الحرفي أو بغيره.. ثم نستذكر جملة: (وهذه الطريقة رديئة لوجهين أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع كلمات

اليونانية) في تعريف طريقة يوحنا بن البطريق (الترجمة الحرفية)، ونذكر أن هذا القول الخاص بلغتين، يصح تعميمه على العلاقة بين اللغات الحية المعاصرة مثلاً بل يجوز تعميمه على اللغات كافة علمياً كما أثبتت البحوث والدراسات اللغوية الحديثة وقبل الحديثة. إذ يقول جورج كامبل: George Campbell مثلاً وهو أحد الباحثين في (فن الترجمة) وفي منشأ الاختلافات في اللغات: (إن الصعوبة الأساسية في هذا الفن متأتية من وجود ألفاظ معينة في كل لغة لا مقابل لها في اللغات الأخرى، ومن هذا القبيل معظم الألفاظ الدالة على الأخلاق والعواطف والمشاعر المنعكسة أو الذاتية، فالألفاظ اللاتينية Miscrordia: الرحمة (و) Virtus الفضيلة (و) Temperantia: المزاج لا تجد ما يقابلها في اليونانية ولا في الإنكليزية: Virtue المزاج لا تجد ما يقابلها في اليونانية ولا في الإنكليزية. فكللمات Mercy (و) Temperance (و) لا توائمها تمام المواءمة فلفظة Virtus ترادف في الغالب لفظة: (الشجاعة) Vaour الإنكليزية التي لا تعني نفس الشيء إطلاقاً. أما لفظة Tempcrantia الإنكليزية تقتضي في مدلولها المعتاد على الاعتدال في المأكّل والمشرب(٢٢). إن (استحال) أقصر طريق لتغيير المنهج الترجمي. ولكن إلى أين؟ تلك هي الأعجوبة! لأنها أوجدت أشكالاً مختلفة من (التصرف) حيال النص المستهدف، وهذا يفرض حتماً إلى اختلاف في الترجمة إذا ما تعرض النص إلى ترجمتين مختلفتين، أو أن مترجماً واحداً تولى ترجمة النص مرتين على مدة بينهما، قصيرة أو طويلة. وبايجاز: إن (الآية) الترجمة ليست واحدة كما أنها ليست ثابتة أما السبب فينطلق من طبيعة اللغة أولاً ومن التباين بين المترجمين ثانياً، إلا أن للمترجم (موقفاً) يختص به نفسه، لحكمة أو لسبب ما أو بهما معاً وبخاصة عندما يمارس دور (المراجعة) والتلخيص.. في هذا السياق العام والموضع الخاص نتساءل عن (هوية) المترجم المعرفية والأدائية، أي ببساطة، من هو المترجم، قبل بيت الحكمة أثناء وجوده وبعد انتهاء دوره، في أجيال الحضارة العربية الإسلامية العباسية حصراً وفي الأندلس أو الشام تكملة؟ إنه. وعلى نحو أكيد، ليس متخرجاً في (جامعة) متخصصة أو في قسم من (مؤسسة) علمية متخصصة آنذاك أنه واحد من (ثلاثة) في أرض الواقع (١) متكلم بلغتين من غير إتقان في الكتابة بهما معاً، وهو المترجم الشفاهي في اللغة السائدة (الدارجة) على الأرجح. ثم (١) مترجم متمكن باللغة في تخصيص علميين أو أكثر و: (٣) مترجم متمكن باللغة في تخصص واحد (علم أو أكثر) وبلغتين ولقد يبدو من غير الواضح التمييز بين (٢) و (٣)، وهذا صحيح ويمكن عرضه على الشكل الآتي أيضاً: أن

التمكن من دون التخصص بالعلم الذي يترجم فيه يجد صعوبة أكبر في الترجمة من التخصص بالعلم الذي يترجم فيه ويتقن اللغة إتقاناً بلياً، ليس على سبيل التصنيف التجريدي أو المجرد بل على أساس تقويم حاصل الترجمات في مراحل تاريخية عدة لأن التمكن في لغتين (كالعربية واليونانية) يفيد تماماً في الترجمة بينها (إطلاقاً) إلا أن ترجمة الفلسفة والشعر ليست كترجمة النثر العام أو السياسي من حيث المستوى في الصعوبة والمقابلة المتكافئة وأن القول بظهور (أخطاء) أو (غموض) أو (تشويه) في ترجمة (س) من المترجمين لا نستطيع إعادته، فوراً، إلى اللغة وحدها، بل ربما إلى التحصيل العلمي والخزين المعرفي للموضوع المترجم والعكس بالعكس، وهذه المشكلة قائمة حتى الآن في بلاد كثيرة [ومنها بلادنا] انقل هنا جملة من أول كتاب فن الشعر لأرسطو بترجمة ابن رشد وتعليق الدكتور محمد سليم الذي حقق الترجمة عليها:

أ. ترجمة أبي الوليد بن رشد: (فكل شعر وكل قول شعري فهو: إما هجاء وإما مديح). (٢٣).

ب. التعليق: [أرسطو، عن فن الشعر: (فكل شعر وكل نشيد شعري ينحى إما مديحاً وإما هجاء) أخطأ المترجم العربي في نقل هذا الموضع خطأ فاحشاً كانت له آثار وبيلة، وقد يكون له بعض العذر في عدم الإلمام بكلمة يونانية تعني شعر الملاحم Cpic poetry إذ أنها لم ترد في لغة اليونانيين في غير هذا الموضع وفي تاريخ (هيرودت) ولكن ترجمة تراجيديا بالمديح وكوميديا بالهجاء جلبت ضرراً أشد وأكبر، إذ ظن فلاسفة العرب أن المقصود هنا هو المديح والهجاء كما هما معروفان عند العرب ومع أن ابن سينا والفارابي يستعملان طراغونيا وقومونيا، ولكنهما لم يحسنا فهم المقصود من القصص المسرحية، لعدم معرفتهما بالتمثيل، ولعدم ترجمة أي قصة تمثيلية يونانية إلى العربية. وفي الحقيقة فإن مترجمين آخرين ذهبوا المذهب نفسه، مع ما في موقف (المحقق) هنا من تبيان للخطأ والصواب في إنجاز المترجم (الفيلسوف) ابن رشد، إلا أن ثمة عشرات التصويبات الأخرى من مستويات أقل أو أعلى، فماذا يعني ذلك؟! نذهب الآن إلى شكل آخر من التعامل. مع النصوص المنقولة إذ يذكر الدكتور محمد شكري عياد في تحقيقه كتاب فن الشعر. من ترجمة أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي. عن ابن سينا في تلخيص كتاب فن الشعر ما يأتي:



(وتلخيص ابن سينا لكتاب الشعر يقع في آخر قسم المنطق في كتاب الشفاء وهو يتبع في ترتيب فصوله ترتيب كتاب الشعر كما نجده في ترجمة متي. والمقارنة النصية بين التلخيص والترجمة تدل على أن الفيلسوف قد حاول جهده أن يتغلب على حرفية الترجمة. وأنه جمع في كثير من الأحيان بين الشرح والتلخيص فهو يلاحظ في بعض المواضع عوجاً في أسلوب المترجم لا يحجب المعنى، فيقوم العبارة ليزيدها وضوحاً وبياناً ويستعصي عليه الفهم في مواضع أخرى فيجتهد أن يربط بين الألفاظ ربطاً جديداً يرجو أن يوافق به أفكار أرسطو، وقد يغلو في ذلك إلى درجة تشبه (التداعي الحر) الذي يتحدث عنه علماء النفس، فتصبح الفكرة في الحقيقة فكرة ابن سينا لا فكرة أرسطو أو متي. على أنه ربما اضطر إلى ترك جملة أو فقرة كاملة إذا تعذر عليه فهم معناها وتأويلها بوجه من الوجوه وفي مقابل هذه الفقرة المحذوفة نجد فقرات أخرى يزيدها على الترجمة ليشرح بعض الأفكار التي فهمها في الكتاب، أو يوازن بين بعض خصائص الشعر اليوناني وبعض خصائص الشعر العربي(٢٤). قد لا نستطيع تسمية ذلك (نقداً ترجمياً)، فهذا التصرف واسع النطاق حقاً، وقد لا نتمكن من وصفه تنقيحاً، وهو قريب من ذلك فعلاً، لأن غاية الابتداء ليست كذلك، إنه يكاد يصير إعادة تأليف، بل هو في أقل تقدير (إلغاء) شكل النص المترجم تماماً، إذ ليس في هذا القول تجريح بابن سينا بقدر ما يؤول إلى ضرورة التفكير (بدور) المترجم أصلاً في جدوى التمسك بالترجمة (الحرفية) التي قادت إلى الغموض والنقص والحشو والارتباك مما يمكن استخلاصه من تحليل الدكتور عياد لما فعله ابن سينا إزاءها. أي إن ابن سينا مارس (المراجعة) في ضوء الترجمة المكافئة وزاد عليها كثيراً!.. أما الاختلاف في (الشكل) المعروف من دون التعرض للمعنى (الأساسي) للكلمة أو الجملة فالنص فإنه اختلاف إن لم يكن موجوداً بالفعل فعلينا أن نسعى إلى وجوده أو إيجاده! لأن الجمال الأسلوبى والصياغى لا ينطلق من جمود الشكل بل من تغيره أو تلونه على نحو أكثر دقة.

في المنظور المستقبلي تبدو نظرية الترجمة أكثر وضوحاً، فالترجمة الكافئة، منهجاً وغاية، صارت واقعاً مفروضاً ومتبعاً فعلاً، بل أصبحت قاعدة للترجمة المبدعة في الشعر والنثر Creative translation ومن البديهي أن هذا المفهوم لا يلغى إبداع الترجمات الحضارية الأولى إلا أن عوامل نجاح المعاصرة أصبحت أكثر وضوحاً وأوفر كمية حتى دخل العلم طرفاً في هذه المعادلة. وفي العلم التطبيقي والتكنولوجي على نحو خاص، فالترجمة الآلية بدأ تطبيقها في المجالات

التي لا تحتل التأويل والمجازات والغموض (بمعنى: المعنى المزدوج) وهي أقرب بين اللغات في الأصل أو الجذر الواحد ذوات السمات النحوية والقواعدية المتماثلة أو المتقاربة. إلا أن الإنسان لم ولن يفقد دوره في هذا الموضع بسبب الحاجة إليه في المراجعة والتدقيق، لأن إدخال المعلومات: Input يتعين أن يكون صحيحاً لتكون المخرجات: output صحيحة والعكس بالعكس، كما أن مبدأ التخصص العام والتخصص الدقيق في الترجمة قد شق طريقه في الوقت الحاضر في كثير من الدول المتقدمة كبريطانيا، بل أن اتجاهها جديداً جديداً شق طريقه من حيث تأهيل المتخصص (علمياً معرفياً) للعمل الترجمي بتحسين قدراته اللغوية إلى أكبر قدر ممكن، ولكن رغم ذلك كله تبقى مشكلة التعابير الوجدانية والعاطفية والأخلاقية القيمة عقبة في الترجمة مهما حصل من تطور تقني أو كفاءة في الأداء البشري، لأن (روح) اللغة لا تظهر على شكل جسم ملموس إلا بأصل مفرداتها، إلا أن نظرية العمل الترجمي على شكل فرق عمل لم يثبت نجاحها ولم تتعرض في الوقت نفسه للإخفاق لأنها تعتمد على عوامل محدودة كثيرة، بعضها يساعد بقوة على إتقان الترجمة (بفريق العمل) وإنجازها بسرعة، وبعضها يعمل عملاً مضاداً لذلك، من تلك العوامل نوع النص، والفرضية العلمية التطبيقية تقول: كلما اقتربنا من المدلول الواحد للكلمة الواحدة صارت الترجمة أكثر حاجة لمعينات مساعدة بشرية وتقنية أو عينية، ولما كان في طبيعة اللغات أن تضم النوعين من الكلمات معاً، وإن التخصص المعرفي هو الذي يعطي الصورة الأخيرة للنص في حيث الجزء الأول من الفرضية: (كما في الرياضيات والفيزياء والبيولوجيا والعلوم التطبيقية والعلوم الصرف الأخرى فضلاً عن التكنولوجيا إلا أن العلوم النظرية (العقلية) وما يليها حتى الأدب والفلسفة والشعر فإن (للخيال) دوراً مهماً في الصياغة وابتكار الكلمات (التعبيرية) أو (المعبرة) عن المشاعر، وهذا ما يفقده غير الإنسان، سواء في الترجمة الآلية أو في غيرها. أي إن كتاب فن الشعر لأرسطو مثلاً لا يمكن ترجمته بالحاسب الإلكتروني كما ترجمه الأوائل والمتأخرون معاً! من هنا فإننا نرى بقاء المترجم البشري سيد الموقف الترجمي! إلا أن شروط المواكبة اللغوية والمعرفة بالوسائل المتقدمة هي التي توفر له سبل النجاح والإبداع في آخر المطاف. هنا يظهر دور بيت الحكمة المفترض والمتوقع معاً لأنه يعمل بقانون جاء بالأسباب الواضحة ووضع أهدافاً محددة ووسائل موصفة ولم يبق إلا سياق العمل وتنظيمه وتمويله على الوجه المتكامل لتحقيق رسالته المستقبلية وإكمال رسالة بيت الحكمة الأول في الوقت نفسه.

في المنظور المعاصر ثمة نظرات جديدة إلى الترجمة وفي الترجمة، تلتقي بأمثالها القديمة أحياناً وتختلف، إلا أن التقاءها أغلب وأقوى، واختلافها أقل وأضعف، ففي علاقة الفلسفة بالترجمة، وعندما يترجم فيلسوف بل عندما يتفلسف مترجم مؤثرات داخلية، في (اللاشعور)، تعمل على وضع الأسلوب بالشكل الذي هو فيه، أم التقويم النهائي لأنماط الترجمة فيبقى واحداً على نحو تقريبي تقول بربارا جونسون في مقالتها: تناول الأمانة فلسفياً (٢٥) [دعنا نقتبس أولاً من ملاحظة تلك الفقرة التي تجسد الموقف الكلاسيكي بين الفلسفة والترجمة. تلك الملاحظة تقدم لإحدى الطبقات الإنكليزية لموسوعة هيغل:

إن الترجمة أسوأ صاحب أسلوب في العالم ترجمة حرفية وجملة بجملة ممكنة. بل لقد جرى ذلك. ولكن هذه العملية تافهة تماماً. فالترجمة في كل جزء منها تكون غامضة غموض النص الأصلي. بيد أن أسوأ صاحب أسلوب في العالم هو، وأسفاه مفكر من أعظم مفكري العالم أيضاً (يقصد هيغل) وهو بالتأكيد أهم شخص بالنسبة لنا في القرن العشرين. وفي كل تاريخ الفلسفة لا يوجد عمل واحد آخر يداني (منطقه) فهو عمل لا يمكن مقارنته في مداه وعمقه ووضوح فكره وجمال إنشائه. فيما يعنيه هيغل، ولكنه يخفيه تحت ركام ميت من المجردات ولكن يجب أن تحل رموزه، لذلك يجب المغامرة بمحاولة لإنقاذ عظمته من فوضاه اللغوية العويصة.. وهذا يشبه عمل الكشف عن الأسرار:

فيما يعنيه هيغل، ولكنه يخفيه تحت ركام ميت من المجردات يجب أن يخمن ويستكشف. لقد أقدمت على ترجمة فكر هيغل لا لغة هيغل الاصطلاحية المملة ثقيلة التي تبدو ألمانية أقل مما تكون إنكليزية. ولذلك تكون (ترجمتي) عرضاً أو نقلاً نقدياً. فهي ليست كتاباً عن هيغل لأنها تتبع اتباعاً مخلصاً ترتيب فقراته وتسلسلها] وقد وضعت باربارا هذا الكلام وهي تنتهم (دريدا) قائلة: (ولكي نقيس مدى تدخل دريدا التخريجي في تاريخ الفلسفة)، ثم انطلقت تقول في السياق نفسه [وهكذا نترأس قابلية فصل الأسلوب عن التفكير وأولوية المدلول على الدال الذي يتمثل دوره الشرعي الوحيد بخلق الترتيب والتسلسل، المفاهيم الكلاسيكية للفلسفة والترجمة لقد عنى الإخلاص للنص الإخلاص للفحوى الدلالية المصحوب بأقل ما يمكن من الاضطراب اللغوي الناجم من قيود الوساطة. فالترجمة بتعبير آخر، كانت دوماً ترجمة معنى].

نعالج هذا المنظور المشترك ضمن نص ورد في رسالة الفارابي: (في قوانين صناعة الشعر) نشرها ارثجي اربري في مجلة الدراسات الشرقية QSO في

كانون ثاني ١٩٣٧، ثم نقلها إلى لغة ثانية ومنها الإنكليزية مثلاً.

يقول الفارابي (٢٦) [وقد يمكن أن تقسم القياسات، وبالجملة الأقاويل، بقسمة أخرى فيقال: إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل] فنرى فرصة لترجمة هذا النص الصغير كما هو ترجمة جمع بين الحرفية والمعنى، لوضوحه، لنحصل على الترجمة (المكافئة) التي نريد، إلا أننا إذا أردنا ترجمته (فلسفياً) على نحو تام فإننا سندخل تعبير: (قانون الثالث المرفوع) لأرسطو: Law of Excluded Middle الترجمة، لأن هذه العلاقة (كلية الكذب وكلية الصدق) لا تتم إلا في ظل هذا القانون الذي يحرم صيغة (الوسط) التام أو (الوسط القريب) من كلية الصدق أو كلية الكذب، ثم نقراً للفارابي تنمة قوله: [وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب]. في هذا الجزء في النص أخضع الفارابي (المدلول) لمضمون قانون الثالث المرفوع أو قانون الوسط الموجود على أساس (قانون نقيض القانون) فتقول عنه: Law of Included Middle فكلمات الفارابي هنا دالة ومدلولها ذينك القانونان الفلسفيان، فإذا ارتأى (المترجم) ذكر القانونين إياهما (بدلاً من) النص كاملاً. فلقد عبر عن النص (فلسفياً) ولا يصح القول في الترجمة هنا تلخيصاً أو إيجازاً. وإن ترجم النص كما هو.. فإن النص يذهب فوراً إلى ترجمة المعنى بأعلى مستوى من الإتيان افتراضاً: (أي مكافئة)، أو إلى الترجمة المتقيدة بالشكل تماماً: (أي صرفية) وهي الحد المرفوض عند الأقدمين والمحدثين كما رأينا، إلا أنه إذا ادخل تعبيرَي القانونين معاً في ترجمة المعنى فإنه، لا شك، قد انتقل إلى (الإبداع) التصرف إغناء تفسيراً ومن المستوى الرفيع، وهذا الشكل من (الإبداع) أدخلته باربارا جونسون ضمناً في ترجمة المعنى في أعلى مرتباتها، لأنها مدلول مضاف وليس مجرد مدلول تعويضي!

في وضع أبي الوليد بن رشد مع (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر): الشرح والوسيط، ثم نجد أنه اتبع منهجاً في الترجمة جديداً في حينه، متكامل بعضه مع بعض، فهو إذ ينقل النص نقلاً حرفياً لا يخونه المعنى فإنه يعطف عليه إضافة عربية خالصة في التعليق. شعراً أو نثراً وفي الحقيقة فإن هذه المنهجية لا تخضع لمفهوم التعليق أو التعقيب على النص حسب. بل تعكس قدرة واضحة على التعامل مع (مادة) النص (ولغته) معاً. ولقد يبدو الاستدلال بما هو موجود عن العرب لتعزيد ما يذكره أرسطو أمراً يقدر على مثله آخرون. إلا أن (نفي) وجوده مسألة تؤكد زهو هذا اليراع والفطنة. يقول ابن رشد مترجماً ومعقّباً

مبدعاً (٢٧).

[قال (أرسطو): ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة. وربما كان الوزن مناسباً للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما.]

(أي جواز العمل بنظرية الاحتمالات هنا) هنا يضيف ابن رشد معقّباً: [وأمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب. أو تكون غير موجودة فيها، إذ أعارضهم قليلة القدر]. في هذا النفي موقف شجاع إلا أنه مستند إلى علم واطلاع وهو الصورة الأخرى للإبداع المقتدر كما نرى، بل هو الصورة الأخيرة له بعد أن كان ترجمة المجاز بالمجاز أولها.



## ■ الهوامش

١- تاريخ العرب قبل الإسلام، د جواد علي، ج٧ (القسم اللغوي) مطبعة المجمع العلمي، العراقي، ١٣٧٦ هـ - ١٥٧، ص ٣٢٧ - ٣٢٨.

٢- نفسه، ج٨ (القسم الاجتماعي والثقافي)، ١٢٨٠ هـ ١٩٦٠. ص ١٢٢ - ١٢٣.

٣- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الأسد، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٢، ص ٥٤.

٤- نفسه، ص ٥٥، وانظر: مصادره:

٥- نفسه، ص ٥٦.

٦- حضارة العرب، د. غوستاف لوبون، نقله إلى العربية: عادل زعيتر ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة ١٣٨٤ هـ ١٩٦٤ م، ص ٤٣٣، ٤٣٤.

٧- نفسه، ص ٤٣٥ - ٤٣٦.

٨- الفهرست، ابن النديم، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، د. ت، ص ٣٥٢، وانظر: أثر الترجمة في الحضارة الإسلامية في القرن الثاني الهجري، رشيد حميد حسن الجميلي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٣٩٤ هـ ١٩٧٤ م (على الآلة الكاتبة الرونيو)، ص ٩ - ٦٣.

٩- الفهرست، ص ٣٥٢.

١٠- دليل خارطة بغداد، قديماً وحديثاً، تأليف، د. مصطفى جواد ود. أحمد سوسة، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٨ هـ ١٩٨٥، ص ١٣٠ - ١٣١.

١١- نفسه، وانظر مصادره. وسليم طه التكريتي، مجلة المورد. المجلد الثامن، العدد الرابع، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٤٠٠ هـ - ١٩٧٩ م (ص ١٩٧ - ٢٠٥) مسئل

انتقاء وتنسيقاً عن البحث (بيت الحكمة في بغداد وازدهار حركة الترجمة في العصر العباسي).

١٢- الفهرست. ص ٣٥٤ - ٣٦٦.

١٣- عصر المأمون. د. أحمد فريد رفاعي. المجلد الأول، ط٤، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٣٤٦٠ هـ ١٩٢٨ م. ص ٣٧٩ - ٣٨٠.

١٤- المدخل إلى الفكر الفلسفي عند العرب، د. جعفر آل ياسين، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨، ص ٧٠.

١٥- نفسه، ص ٧٢-٧٣.

١٦- نفسه، ص ٢٠٠ وقد ذكره د. صفاء خلوصي في كتابه، فن الترجمة، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢، ص ١٣.

١٧- الخطابة، أرسطو طاليس، الترجمة: د. عبد الرحمن بدوي وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ٧.

١٨- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص ٣٤، مكتبة لبنان/ بيروت، ١٩٧٤ م.

١٩- نفسه.

٢٠- نفسه.

٢١- فن الترجمة، ص ١٦.

٢٢- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لأبي الوليد بن رشد ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق د. محمد سليم سالم ١٩٧١، ص ٥٦.

٢٣- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس الغنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة. د. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. والقراءة. ١٩٦٧. ص ١٩٦.

٢٤- فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة. القاهرة، ١٩٧٧، ص ٥٥.

٢٥- الاختلاف في الترجمة، تحديد وتقديم جوزيف غراهام، ترجمة. د. ماجد النجار، بغداد، ١٩٩١، ص ١٢٤.

٢٦- أرسطو طاليس، فن الشعر. ت عبد الرحمن بدوي. ص ١٥١.

٢٧- نفسه.

■ ■ ■

## الفصل التاسع

### الرؤية الإبداعية المركبة في القصيدة العربية الحرة..

#### نازك والسباب أنموذجاً\*

##### ١-١

إن نقد الشعر هو استبطان لتجربة الشعر الإنسانية حين تغدو تلك التجربة جوهرًا لروح الإنسانية، ويصير الشعر فيها رؤية حضارية تستمد حيويتها من جماليات لغته في التعبير عن مضامينه التي يفترض فيها أن تكون أصيلة بعيدة عن الآلية والرتابة والمحاكاة الجامدة والاقتناس المباشر وفقدان المواءمة بين رموزها الفنية، أي رموز اللغة الشعرية وسياق القصيدة - التجربة الشعرية -.

لابد لهذه التجربة الشعرية من أن تتمرد على نمطيتها حين تلوذ برموز مطروقة في التعبير، أي أن لغتها الشعرية يجب أن تكون متوهجة ومشرقة ومعبرة بصدق وواقعية لا تخلو من آفاق مستقبلية يكون للخيال وللوهم وللإيحاء وللتصور فيها دور بارز وفعل في استثمار المجاز البلاغي بمعناه الفني الشامل في القصيدة بعيداً عما سمي (بالعنت اللفظي) أو الوهم اللفظي المتميز باستغلقه وعتمته واللاهث وراء اصطلياد (العلاقات المجازية البعيدة) في تراثنا الشعري العربي الغني بروائع الصور المجازية وفي أغراض شتى.

\* نشر هذا البحث في (لغة الضاد) ج ٣ دائرة علوم اللغة العربية/ المجمع العلمي/ بغداد،

٢٠٠٠.

إن القصيدة العربية الحديثة وأعني بها الحرة، على وجه الخصوص، التي ظهرت إلى نور الواقع الشعري في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين ليست بوقفاً محضاً، كما يقال، تنفخ فيه ربات الشعر ما يحلو ويطيب لها وليس للقصيدة الحرة إلا الاستجابة لهذا النداء بوعي أو بلا وعي من دون أن تكون تلك الاستجابة ذات قناعة ثابتة بمصدر إلهامها، وليست بنا حاجة في هذا المقام إلى الحديث عن الواقع التاريخي والملاحم الفنية لهذه القصيدة بقدر اهتمامنا بالرؤية الإبداعية المركبة لها من خلال نصوصها الشعرية وليس من خارجها، بمعنى أن القصيدة هي التي تتحدث إلينا، عن رؤيتها من خلال بنائها الشعري وصورها الشعرية ولغتها الشعرية لتحقيق فينا الاستجابة العفوية في تذوقها والإحساس بإنسانيتها التي لا شك في أنها إنسانية واحدة كامنة وراء ذات المبدع وذات المتلقي، علماً أن مناهج النقد الأدبي مهما اختلفت وتعددت بدءاً بالنقد الانطباعي - التأثري فالنقد اللغوي فالنقد البلاغي فالنقد النفسي فالنقد الاجتماعي فالنقد التاريخي وانتهاءً بالنقد الفني - التحليلي، تسعى إلى اكتشاف مستوى العمق الإنساني واستيعابه وفهمه وتذوقه، الذي تحاول القصيدة الحرة التعبير عنه بأمانة وإخلاص وإن القراءة الشعرية بعوالمها الواسعة وأقاليمها المختلفة هي التي تكشف مستوى ذلك العمق الإنساني في القصيدة.. أية قصيدة، بيد أن بعض الشعراء يحاول اغتيال الحدث الشعري المتحرك حين يتجاهل بقصد أو عفوية ساذجة فهم العمق الإنساني في ذلك الحدث الشعري فيقحم في قصيدته ما شاء له من الأعلام المعروفة في التاريخ والرموز الأسطورية والدينية والوقائع والأيام، ظناً منه أنه استطاع تحقيق الاستجابة عند متلقيه ومن ثم الوصول إلى عمق الحدث الشعري الإنساني، وهو في كل ذلك يلهث وراء الشهرة ولو على أرصفتها البائسة، متناسياً أن الإبداع والأصالة وليدا القدرة على الدهشة وخلق الانفعال في نفوس المتلقين ومن ثم تعميق إحساسهم بالجمال والمعرفة وإغناء متعتهم بالإنسان والحياة. وذلكم هو هدف الفن ومنه فن الشعر.

إن عالم الدهشة في القصيدة العربية الحرة هو مصدر حركتها وتجديدها. إذ لا شك في أن تيار تقليد القديم ومحاكاته بوصفه نمطاً ثابتاً يحتم العودة إليه وإن تيار التجديد المحدث بوصفه نمطاً متغيراً يخضع لتطور الحدث الشعري في بيئته الثقافية والحضارية الحالية يحتم الاهتمام به. إن هذين التيارين يمثلان مفهوم الحركة التجديدية في القصيدة العربية الحديثة الحرة على وجه الخصوص وهما



تجربتان أنموذجيتان وليستا غاية ويبقيان فعلاً شعرياً منفتحاً قابلاً لكل تطور.

إن الرؤية الإبداعية في القصيدة الحرة تظهر بوضوح من خلال حركة التجربة الشعرية فيها حيث تكون جزءاً من بيئتها العضوية، أي أن لغتها الشعرية لفظاً وتركيباً تأتلف مع المناخ النفسي والاجتماعي والبياني والأسلوبي سعياً وراء تحقيق رؤية إبداعية يكون للصورة الشعرية فيها بكل مستوياتها ودلالاتها دور فعال ومؤثر في خلق الاستجابة الذوقية والتذوقية عند المتلقي.

إن الرؤية الإبداعية في القصيدة الحرة يأتلف فيها ذوقان أدبيان أو شعريان هما: الذوق الفردي والذوق التاريخي. الذوق الفردي المعبر عن ذات المتلقي نفسه، والذوق التاريخي المعبر عن روح العصر ممثلاً بجمهوره من المتلقين. تتمتع الرؤية الإبداعية من خلال صورها الشعرية بحيوية مستوياتها: النفسي والدلالي في مدى علاقتهما وارتباطهما بقدرة لغة تلك الرؤية على الإفصاح والتعبير عن التجربة في بعدها الإيحائي. ومن هنا كانت الصورة/ الرؤية مفردة أو جزئية حين تكتفي بذاتها من خلال التشبيه والتشخيص وهو إضفاء صفة الإنسان أو صفة العاقل على غير الإنسان أو غير العاقل حيث تتوحد الدلالة- وتبادل المواقف في التحرك مما هو مألوف ومعروف إلى ما هو غير مألوف ومجهول حيث يبرز عنصر (تراسل الحواس)- إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين وأكثر حيث يتحقق ما يسمى بتبادل الوظائف على الرغم من الاختلاف الدلالي بين تلك الحواس - وصورة مركبة أو كلية يجسدها الصراع أو الحس الدرامي بين الأحداث الشعرية المستند إلى السرد والحوار أو ما سمي بلغة النقد الشعري المعاصر (بأسلوب تيار الوعي) ذي الأصوات المتعددة في القصيدة الواحدة أو التجربة الشعرية الواحدة.

إن الرؤية الإبداعية قائمة في تجسيد الحس /الصورة الحسية وتجسيد الذهن/ الصورة الذهنية، حيث يتفاعل في تلك الرؤية كل من المحسوس والمجرد تفاعلاً فنياً عضوياً يتجاوز في بعده الجمالي المستوى المألوف إلى غير المألوف وبالعكس. وهنا يكون للرمز الذي يولد من الإحساس المغمس بالثقافة الخصبة الثرة، سواء أكان رمزاً تراشياً أم ذاتياً أم طبيعياً في ضوء تكوين شعري من الإحساس الذاتي والثقافة الجمعية من خلال ائتلاف "الذات بالمضمون"/ "الموضوع". ائتلاًفاً فنياً يجل مثل تلك الرؤية نواة للإبداع في الحدث الشعري أو القصيدة. وتكون عندئذ رؤية إبداعية مركبة. فالرؤية الإبداعية المركبة تنتمي في

القصيدة العربية الحرة إلى لغتها الشعرية ذات السمات الصوتية والدلالية والتركيبية المتولدة من (التغير المركب) كما يسميه الفارابي<sup>(٣٤)</sup>. ولعل ما لهذه اللغة من إحياء وانفعال وجمال هو الذي يسمو بالقصيدة الحرة إلى مستوى الإبداع والتذوق الذاتي والتاريخي في آن واحد. فالصورة الشعرية الأخاذة والاستعمال الدقيق الشفاف للرموز والمجاز البلاغي بمعناه الفني الواسع فضلاً عن استثمار الأسطورة أو الأساطير هي مصادر الرؤية الإبداعية المركبة في القصيدة الحرة من خلال نصوصها الشعرية في مضامين مختلفة قد تجمع بين الحس التراثي الخالص والحس المحدث المعاصر الذي يتسم في بعض الأحيان بغموض فني رقيق بعيد عن العتمة والتقليد، ينبع من ذات الشاعر الحر وليس من ذوات الآخرين.

فإذا كانت الصورة/ الرؤية عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة فضلاً عن كونها الشكل الراقي للغة الانفعالية والعاطفية<sup>(٣٥)</sup>. فإن تركيب هذه الصورة أو تلك في هذه القصيدة أو تلك، هو المعيار النقدي- الفني في البحث عن الجانب الإبداعي الذي يجعل الموازنة والمفاضلة بين صور شعراء القصيدة الحرة، موازنة إبداعية ومفاضلة فنية قائمة على نوعية ذلك التركيب الفني أو تلك الرؤية وليست على كميته من حيث تراكم المجازات والرموز والأساطير فيه، "البحر" عند نازك الملائكة في (ويبقى لنا البحر) رمز الوجود واللانهاية في آن واحد.. منبع الحياة والخشوع والرغبة والهجوم والآمال.. تخاطبه مع وجهها الثاني في الظهيرة كأنهما طفلان متمردان منفعلان بلا وعي أو ربما بوعي مستقر في "مروج البحر" حيث تصوير أمواجه معادلاً موضوعياً لديمومة الحياة وحركتها وشبابها.. فيلح عليها السؤال بقلب (يركض خلف السؤال مستوحياً من هذه الطبيعة المتحركة ومن عذوبتها وحنينها إلى اللقاء، حبه إلى استرجاع الذكرى وذكريات الشوق التي وجدتتها في رفيقها؛ وجهها الثاني.. وتتحير في الإجابة عن هذا السؤال فهو (من سماء على برك ودوالي).. سؤال متجذر في المطلق، منطلق فيه. فبدايته في نهايته ونهايته في بدايته، هو المنبع وهو المصب.. في حالة شعرية لا تخلو من تداع حر ينثال على الشاعرة انثيالاً عفويّاً وهي تخاطب البحر وتسأل البحر (هل

(٣٤) د. عبد الكريم راضي جعفر، نظرية الشعر عند نازك الملائكة، الموسوعة الصغيرة/ ٤٣٤،

دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٠ ص ١٢.

(٣٥) د. عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤،

ص ١٨، ص ١٢٠.

تتغير ألوانه؟) و (هل تتلون أمواجه؟) و (هل تتبدل شطآنه؟) كلا.. إنه عالم الأبدية  
وسر أسرار الأزل، فاللون والموج والشطآن رموز البسمة والحركة والاستقرار في  
حياة الإنسان، حين يتحول وجهها الثاني إلى حبيب تتاحيه برقة وحنان:

"وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين منفصلين:

وروحى يسبح، عبر مروجك،

في نهر عيين مغدقتين

وقلبي يركض خلف سؤال

حملت براعمه عطر مرعى، على شفتيك

سؤالك فيه عذوبة ريح الشمال

وروعة أغنية سكبتها كمنجات شوقٍ مخبأة في يديك

سؤالك لون سماء على بركٍ ودوالي

سألت عن البحر هل تتغير ألوانه؟

وهل تتلون أمواجه؟ هل ترى تتبدل شطآنه؟"

وببقى السؤال الحبيب بلا جواب في لحظة ذهول ولحظة تردد تنعكس في  
وصف الشاعرة الحالة النفسية، حال السائل /الحبيب بيقين تام.. فهو يسأل بكل  
وضوح وإتقان على الرغم من بعده، فوجهه بعيد (كنجم نأى) يمخر في هذا البحر/  
الوجود، لم يجد مرفأً يرسو عليه.. حالة اليأس والخوف من المجهول.

"سألت وعيناك واسعتان اتساع الرؤى

ووجهك نجم نأى

وسُفُنٌ مضیعة لم تجد مرفأً

سألت وهدبك دهشة طفل

ورعشة سنبلة، وتموج حقل

وكانت يداك شرعية منهمرين

على زورقين

وراء المدى والرؤى شاردین"

وبأتي الجواب بإيجابية وواقعية ورؤية إبداعية، صافية لا تخلو من صوفية  
تجد في هذا البحر اللامتناهي عالماً جديداً من عوالم الحب الإلهي، وإقليماً رائعاً  
من أقاليم النجوى والشكوى في آن واحد:

"وَقُلْتُ، نعم، يا حبيبي  
يغير ألوانه البحر،  
تعبر فيه سفائن خضر  
وتطلع منه مدائن شقر  
ويشرب حيناً دماء الغروب  
ويصبح حيناً بلون الفضاء  
يلملم زرقته يا حبيبي  
ويحلم، يرنو بعينين شذريتين  
سماويتين

إلى اللانهاية، يأخذون لون الضياء  
صباحاً ويُطفئ كل ثرياته في المساء  
سألت عن البحر، هل تتغير ألوانه؟  
وهل تتلون أمواجه؟ هل ترى تتبدل شطآنه؟  
نعم يا حبيبي،  
وبحر يلاطم وديان نفسي  
ويرحل عبر موانئ لون وشمس  
وعبر حقول مغيب  
ويغتسل العمق القمريّ بأمواجه ويبلل شعره  
ويلقي إليه سماءً وفكره  
نعم يا حبيبي، نعم، ويلون خلجائه  
نعم ويغير ألوانه  
فيشرب صفرة شكى وظني  
ويصبح أزرق في لون لحي..."

ويتكرر سؤال الحبيب، في أكثر من مقطع حيث ينساب الجواب في ذات  
تلوذ بالشكوى، انسياب البحر حيث يلاطم وديان نفس الشاعرة فنتفجر فيها الحياة  
وتستيقظ ذكرياتها وحنينها بلغة الألوان.. صفرة شكى وظنها وزرقة لحنها، وشذر  
أغنياتها ويصبح أبيض وأخضر.. و.. و..  
"وتبحر في شذر أمواجه أغنياتي وسفني"

وتصبح أبيض، تصبح لجئته باسمينه  
ويصبح أخضر، مثل اخضرار العيون الحزينة  
ومثل زبرجد نهر النهاوند في قعر حزني  
سألت عن البحر! هل تتغير ألوانه؟  
وعيناك بحر ترامى وضاعت  
حدود مداه وشطآنه

نعم، يا حبيبي، يغير ألوانه ويصير بلون الرماد

ولكن الشاعرة سرعان ما تصحو من حلم يقظتها، مستذكّرة سؤال حبيبها، وجهها الثاني فترسم صورة أقرب إلى الحرمان حين تؤكد (أن البحر يغير ألوانه ويصير بلون الرماد) يورقها ويزيد من قلقها وحيرتها ولعله رمز موت ذكرياتها حين تكرر لفظة (رماد) في هذا المقطع من رائعتها هذه (سبع مرات) ولعل توقد الشكوى يستقر في تعبيرها الرائع (بحر الرماد) من خلال هذا الحوار الداخلي الذاتي (المونولوج) الذي تعبّر من خلاله عن بأسها وشكواها حيث تجد في هذا الحوار الداخلي راحة نفسية تنقلها من عالم الواقع إلى عالم الأحلام، فتتطلق الروح من أساها وتصبح رؤيتها المركبة بعداً نفسياً يغازل ذاتها بصوفية شفافة:

نعم يا حبيبي، يغير ألوانه ويصير بلون الرماد

له كل طعم ليالي السهاد

رمادية كل أسماكها. ورماد

لأليه،

اسفنج

أخطبوطاته، رماد

مدائنه الغارقات القباب. ولون الرماد

جبين غريق طفا وتوسّد أمواجه الملح، مغمى عليه

ويبتلع الماء، والملح عوسجة ورماد على شفّتيه

وبحري وبحرك، بحر الرماد

حنون الفؤاد

له قوة تلثم الجرح، وتفرش لين وساد

وبحري وبحرك شاكس جسم الغريق الرمادي...

فيتحول الوجه الثاني الغائب إلى حبيب يسألها وتسائله ويغدو السائل والمجيب بحرين يلتقيان على الذكرى فيستيقظ تيار الوعي عند الشاعرة فتترد ماضيها وذكراياتها القديمة وكأنها تسرح كموجة بحرهما مسترجعة تلك الذكريات حين تصف طرفاً من طفولتها وجدّها وألسن النار في بيتها... لتنتهي إلى أن حبيبها وجدّها "قد كان بحراً.."

"ويا من تسألني:

هل يغيّر بحري وبُحْرُك ألوانه؟

ومثل الغيوم يَلَوْنُ، يرسم، بالزيت والفحم شطآنه،

حبيبي لقد كان لي في الطفولة جدّ..."

وتعود رؤية الشاعرة المبدعة لتكتف سؤالاها عن (اللون) و(البحر) وهما سمتا حبها ويصير الحوار مباشراً يتجاوز الحوار الذاتي بتكرار (وأنت) خمس مرات تؤكد على أن حبيبها هو وجودها هو شراعها وألوان بحرهما وغيوبة حلمها وضباب دروبها وقلوعها وذرى موجتها ووردة حزنها عطر شحوبها.. ما أروع هذه الرموز هي تتثال بعفوية واصفة خلجات هذه النفس المحبة، المتلهفة إلى الشوق والحنان.. بحر يناجي بحراً وموجة شوق تبحث عن موجة شوق، بحثاً عن شاطئ مبهم مستحيل.. وتترأى لها ذاتها وهي (عاشقة الليل) وصاحبة (شطايا ورماد) قبل أن (يغيّر ألوانه البحر)!

"عن اللون والبحر تسألني يا حبيبي

وأنت بحاري

ومرجانتي ومحاري

ووجهك داري

فخذ زورقي فوق موجة شوقٍ مغلفةٍ، خافية

إلى شاطئ مبهم مستحيل،

فلا فيه سهل ولا رابية

إلى غسق قمري المدار

وليس له في الظهيرة لونٌ

وليس له في الكثافة غصنٌ

ولا فيه هولٌ، ولا فيه أمنٌ

هناك سوف نضيغ  
ونأكل دفء الشتاء، ونقطف ثلج الربيع  
ونغزل صوف الصقيع  
هناك لا طول للظل في حُلْمنا لا قِصر  
ولا دفتّر للقدر  
ولا شيء يمكن أن يرتقيه النظر  
سوى موج أغنية تتحدر عبر جبال القمر  
ويبقى لنا اللون،  
والبحر،  
والأبد المنتظر..."

إن هذه القصيدة بوصفها أنموذجاً للرؤية الإبداعية المركبة قد ضمت أكثر من صورة شعرية رائعة حين استعملت نازك الشاعرة، المجاز والرمز استعمالاً رائعاً بلغة إيحائية، انفعالية، عاطفية (فن عينيها)، و(قلبها الراكض خلف سؤالها) و(براعم سؤالها) و(كمنجات شوقها) و(دماء غروبها) و(وديان نفسها) و(صفرة شكها وطنها) و(قعر حزنها) و(طعم ليالي سهادها) و(رماد لآلئ بحرها) و(الرمال النبيذية) (الشباب الغريق) و(ذهول الأبد) و(ألسن النار.. تمضغ الباب وتشتعل لين الستائر) و(يغتال اللهب حتى شباب البيادر)، (شتائمه مطر وحنان) و(أسورة النار) و(نأكل دفء الشتاء ونقطف ثلج الربيع ونغزل صوف الصقيع) و(جبال القمر)<sup>(٣٦)</sup>.. كلها صور شعرية نسجت من التشبيهات والكنائيات والاستعارات فصارت كلها نسيجاً مجازياً فنياً رائعاً تجسد من خلال رؤيتها الإبداعية المركبة بأسلوب حوارى وسردى اكتملت فيه سمات الحوار المتحرك والصراع الداخلي أو الدرامي في سرد أحداث هذه التجربة الشعرية حيث تؤكد الشاعرة الناقدة أن الفن الشعري والإبداع في القصيدة متأت من التعبير الذي تتجلى فيه موهبة الشاعر قبل كل شيء لأنها تلح على الملمح الجمالي الذي يتحقق لديها من خلال صورها الشعرية التي تراها تشكياً لغوياً في نظرتها إلى الشعر بأنه "فن اللغة"<sup>(٣٧)</sup>.

(٣٦) نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ١١-٢٤.

(٣٧) د. عبد الكريم راضي جعفر، المصدر السابق، ص ١٣٦.

تتجلى الرؤية الإبداعية لقصيدة السياب (غريب على الخليج)<sup>(٣٨)</sup> التي نظمها عام ١٩٥٣، في تصويرها الدقيق لمفهوم الغربة المرتبطة بالمكان وعاءً وطنياً لزمان وطني وبالاغتراب مفهوماً فكرياً ونفسياً، علماً أن مصطلح (الاغتراب) لم يستقر في اللغة العربية حتى الآن فهو (الغربة) و(التغريب) و(الاستلاب) و(الانحراف عن الجوهر) و(الانسلاخ) و(الاستلاب) إذ أن مثل هذه الترجمات المتعددة قد تربك القارئ العربي "ولعل أشد التباس يقع فيه القارئ هو عدم التفريق بين الغربة والاغتراب. فالغربة تعني الشعور بالابتعاد المكاني عن الوطن، أي الإحساس بالغربة نتيجة المسافة التي تفصل بين الإنسان عن مجتمعه ومعارفه وعالمه. أما الاغتراب فيختلف عن الغربة اختلافاً جوهرياً إذ أنه يعني فقدان القيم والمثل الإنسانية والخضوع لواقع اجتماعي يتحكم في الإنسان ويستعبده، حينئذ يشعر الإنسان بالانفصال والانعزال عن الآخرين والعالم وحتى عن ذاته"<sup>(٣٩)</sup>.

ويبدو أن السياب في هذه القصيدة المعبرة عن رؤياه البعيدة عن وطنه يجمع بين (الغربة المكانية) وبين (غربة الذات وغربة القيم الإنسانية) أو الغربة النفسية أو (الاغتراب القيمي). جلس السياب على إحدى ضفاف الخليج العربي يرنو من بعيد إلى عراقه الحبيب واصفاً هذه اللحظة حيث الريح تلهث بالهجرة كالجثام على الأصيل.. وما يحيط بها من رموز ودلالات فيستريح هذا الغريب على رمال الخليج ماداً ببصره إلى العراق حيث تتوهج ذاته وينفعل وجدانه فيرى العراق حبيباً يناجيه بصوت مبوح من قرارة نفس ثكلى، فتنتطلق من بين شفثيه الحزبنتين لفظة (عراق) التي تتكرر في هذا الموضع سبع مرات دليلاً على مدى تعلق الشاعر بوطنه وبعده عنه وتدفق نار الوجد التي تسري في غيبته عنه في هذه اللحظة الحزينة المأساوية فتنتال عليه من خلالها ذكرياته البعيدة:

**"الريح تلهث بالهجرة، كالجثام، على الأصيل  
وعلى القلوع تظل تُطوى أو تُنثر للرحيل**

<sup>(٣٨)</sup> بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩، ص ٩-١٤.  
<sup>(٣٩)</sup> شاكر نوري، مشكلة الاغتراب في الأدب والفن، مجلة الثقافة، العدد ٦، حزيران، بغداد، ١٩٧٧، ص ٨٥-١١٠، وانظر: د. محمود رجب، الاغتراب، منشأة المعارف، الاسكندرية، ج ١، ١٩٧٨، ص ١٣-٢٣. و: د. نبيل رمزي اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٨، الفصل الأول بمباحثه ص ٣-٣٥.



زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوابو بحار  
 من كل حافٍ نصف عاري  
 وعلى الرمال، على الخليج  
 جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج  
 ويهدّ أعمدة الضياء بما يُصعد من نشيج:  
 "أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج  
 صوتٌ تفجّر في قرارة نفسي الثكلى، عراق،  
 كالمَد يصعد، كالسحابة، كالدُموع إلى العيون.  
 الريح تصرخ بي: عراق،  
 والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!  
 البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون  
 والبحر دونك يا عراق:  
 بالأمس حين مررتُ بالمقهى، سمعتك يا عراق...  
 فيتذكر المقهى الذي كان يرتاده هو وصحبه ويتذكر وجه أمه وصوتها..  
 ويتذكر نخيل العراق وكل ما فيه من روعة وأسى وشكوى ونجوى وحنين  
 إليه.. ويتذكر "تنور" بيته الوهاج تزحم أكف المصلين وحديث عمته الخفيض عن  
 الملوك الغابرين:  
 "وكنّت دورة اسطوانه  
 هي دورة الأفلاك من عمري تكور لي زمانه  
 في لحظتين من الزمان وأن تكن فقدت زمانه  
 هي وجه أُمي في الظلام  
 وصوتها، يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام؛  
 وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهمّ مع الغروب فاكنتظ بالأشباح تخطف كل  
 طفلٍ لا يؤوبُ  
 من الدروب..  
 .....  
 وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين؟

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء.

أيدٍ تطاع بما تشاء، لأنها أيدي الرجال-

كان الرجال يعربدون ويسكرون بلا كلال.

وتمر على الشاعر لحظة قناعة وهدوء ينظر من خلالها إلى بقايا من سعادته، ولكنه سرعان ما يربط بين السعادة/ الحبيبة وبين الوطن/ الحبيب الأصيل.. إنه عراق روحه فالحبيبة والعراق جسد واحد وروح واحدة فإذا ما تحقق اللقاء بين الحبيبين، ستكون الفرحة الكبرى التي يتمناها الشاعر الذي بقي يعيش على لقاء تلك الأمنية حتى نهاية عمره مهموماً مغترباً مضطرباً، أعيته الغربة وضاق به الاغتراب حتى الظلام في عراقه أجمل شيء عنده لأنه يحتضن العراق:

"أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء.

.... أحببتُ فيك عراق روعي أو حبيبك أنتِ فيه؛

يا أنتما مصباح روعي أنتما- وأتى المساء

والليل أطبق، فلتشعاً في دجاء فلا أتيه.

لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء!

الملتقى بك والعراق على يدي.. هو اللقاء!

شوق يخضّ دمي إليه، كأن كل دمي اشتهاه،

جوع إليه.. كجوع كل دم الغريق إلى الهواء،

شوق الجنين إذا اشرب من الظلام إلى الولادة!

إني لا عجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنساناً بلاده؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟

الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

-حتى الظلام- هناك أجمل، فهو يحتضن العراق

واحسرتاه، متى أناّم

فأحس أن على الوسادة

من ليالك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق؟

ثم يبدأ يصف عراقه وما توحيه هذه اللحظة الحبيبة إلى نفسه، فيغني تربته الحبيبة ويشارك الفقراء مأساتهم وهو الذي عانى ويعاني كالمسيح يجر في المنفى صليبه.. ثم تنتهي هذه اللحظة الإنسانية الخاطفة بسؤاله عن عودته إلى العراق، هذا السؤال الذي يظهر على شكل حوار ذاتي أو داخلي يفجر في أعماقه أكثر من ذكرى وأكثر من همٍّ هو جزء من (مدد اغترابه) ويلح عليه السؤال فينزف شوقاً، دماً، حرماناً، لوعة، إلى لقاء العراق قبل رحيل العمر.. فيصحو على واقع أو نداء خفي كأنه لا رجعة له إلى العراق ولن يراه بعد الآن من شدة تدفق هذا الحنان الطاعي في ذاته لرؤية العراق..

"واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق!"

وهل يعود

من كان تعوذة النقود؟ وكيف تدخر النقود

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود

به الكرام، على الطعام

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى، للرياح وللقلوع!"

إن الغربة في هذه الرؤية الإبداعية المركبة ظاهرة نفسية اقترنت بالاعتراب ظاهرة اجتماعية وذاتية في آن واحد.. ولما كان السياب إنساناً في جوهره حياة أو روح، فلا غرابة من هذا الانتقال السريع المفاجئ بين رموز القصيدة وصورها من حال إلى حال، فلا تناقض مع طبيعته الجوهرية حين ينغلق على ذاته، ولا ينسى السياب أن يتكامل مع الكل الحي وهو العراق.. العراق هذه الوحدة المتكاملة، هي الفرد ومجموعة الأفراد.. هي الذكرى الحلوة والأخرى الحزينة الباكية، هي الأنا والذات والنحن في زمن جمالي واحد، هي الفرد والعالم حيث يراها السياب ممكنة بالحب ومن خلاله حيث يحس بالوحدية الكاملة التي لا تبعده عن التوحد بالعراق روحاً وجسداً وفكراً وطموحاً وأملاً مع ما في هذه الدلالات من أسى وشكوى واضطراب وخلجات، فالعراق في هذه القصيدة قوة مبدعة يسعى السياب إلى تحقيق ذاته فيها ومن خلالها على الرغم من قسوة ظروفه وعمق معاناته وفقره

وغربته..

إن العراق روحه التي تخفف من غربته ولو إلى حين، فانفصاله وابتعاده الحسي والمثالي عن وطنه هو تجسيد لما في ذاته من شوق دفين يرفض الاغتراب بمعنى الانفصال أنه الغربة المغتربة في ذات حساسة مفرطة الحساسية.. وعقل يرى عراقه بواقعية وإنسانية.. إنها الغربة المغتربة التي تبدو عند السياب كأنها ظاهرة حتمية في وجود إنساني لا تخلو من صراع داخلي في ذاته الحزينة.. فروحه المغتربة عن ذاتها وذاته المغتربة عن وجودها العراق هي التي جعلت الشاعر متناغماً مع نفسه ومع عراقه وربما مع العالم.

إن الرؤية الإبداعية المركبة في هذه القصيدة من خلال لغتها الإيحائية الانفعالية أو التقريرية الواقعية في بعض الأحيان، ومن خلال رموزها وصورها، تؤكد أن فلسفة الألم الكامنة وراء الإحساس بالحزن والغربة والاغتراب هي مظهر من مظاهر إدراك المأساة. والسياب واحد من شعراء العربية المعاصرين والمحدثين الذين وعوا هذه المأساة، فكان تطلعه الشديد المرهف الحساسية إلى (بويب) و(جيكور) في كل (جيكورياته) ولوعته وأسائه في (أيوبياته) وقصائد غربته، صوراً من معاناته تجاه تلك المأساة المكثفة بالوجد والحيرة والعتمة والألم حتى لقد وصفه أحد النقاد بأنه "تمودج للشاعر القلق المعذب الذي لا يستقر على شيء بعينه لأنه مفرد الحساسية، فقد بدأ قلقاً وانتهى قلقاً ولم يعرف قط راحة اليقين"<sup>(٤٠)</sup>.



<sup>(٤٠)</sup> لويس عوض، الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٨، وانظر: د. عناد غزوان، أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية، دار عبادي للدراسات والنشر، صنعاء ١٩٩٨، ص ١٤٧-١٤٨.

# الفهرست

الإهداء .....	٥
المقدّمة .....	٧
الفصل الأول .....	٩
١- نص ونقد .....	٩
النص: المواكب .....	٩
النقد .....	٢٥
مواكب جبران: نص وتحليل .....	٢٥
الفصل الثاني: الزمن في ملحمة كلكامش .....	٦٢
الفصل الثالث: بناء القصيدة والصورة الشعرية عند الأثري .....	٨٢
الفصل الرابع: الوعي القومي في الشعر العربي الحديث .....	١٠٣
الفصل الخامس: اللّغة العربية والنّهضة القوميّة .....	١١٣
اللغة العربية والشعر .....	١١٣
الفصل السادس: اللسانيات والنقد الأدبي .....	١٢٧
الفصل السابع: المصطلح النقدي .....	١٣٧
الفصل الثامن: بيت الحكمة .....	١٥٣
أسس الماضي وأفاق المستقبل نظرية العمل الترجمي وآليته .....	١٥٣
الفصل التاسع: الرؤية الإبداعية المركبة في القصيدة العربية الحرة .....	١٧٤
نازك والسياب أنموذجاً .....	١٧٤



## من آثار المؤلف المطبوعة:

- (١) الميراث الغزلية في الشعر العربي، بغداد، ١٩٧٤
- (٢) القصيدة العربية، أصلها وخصائصها وتطورها إلى نهاية العصر الأموي (باللغة الإنكليزية)، بغداد، ١٩٧٨.
- (٣) التحليل النقدي والجمالي للأدب، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
- (٤) آفاق في الأدب والنقد، بغداد، ١٩٩٠.
- (٥) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، بغداد، ١٩٩٤.
- (٦) أصول نظرية نقد الشعر عند العرب، ومدارات نقدية، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ١٩٩٨.
- (٧) قراءات نقدية في الأدب العربي، صنعاء، ١٩٩٨.
- (٨) مدخل إلى الشعر الجاهلي، صنعاء، ٢٠٠٠.
- (٩) نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية، بغداد، ١٩٩٩.



## رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

أصداء دراسات أدبية نقدية: دراسة/ أ. عناد غزوان - [دمشق]:  
اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠ - ١٨٦ ص؛ ٢٤سم.

٢- ٤١٠.٢ غ ز و أ

٤- غزوان

١- ٨١١.٩٠٠٩ غ ز و أ

٣- العنوان

مكتبة

ع- ٢٠٠٠/١٢/٢٢٢٤-

الأسد



## هذا الكتاب

دراسات نقدية، تتناول بالبحث والتحليل قضايا أدبية تتنوع بين الشعر واللغة والنقد الأدبي والمصطلح، وهي تطرح فكراً نقدياً يستنبطن التجربة الإنسانية في الشعر والأدب والأسطورة.

